



1

SOBRE EL DIBUJO PROYECTUAL

1.1. Algunas consideraciones previas sobre las disciplinas

Disciplina proviene del latín *disciplina* hace referencia a un instrumento, hecho ordinariamente de cáñamo que sirve para azotar. En el sentido original del término era fundamental el carácter de observancia de las leyes y autocrítica dura y permanente para progresar en el conocimiento.

Para Edgar Morin, en adelante EM, “la disciplina es una categoría organizadora en el seno del conocimiento científico;¹ instituye en él la división y la especialización del trabajo y responde a la diversidad de los dominios que recubren las ciencias. Aunque está englobada en un conjunto científico, tiende a la autonomía, por la delimitación de sus fronteras, el lenguaje que establece, las técnicas que se ve en el caso de elaborar o utilizar eventualmente por las teorías que le son propias.”²

El concepto de disciplina aparece en el siglo XIX en las universidades modernas y su institucionalización y desarrollo pleno se produce en el siglo XX con la consolidación de la investigación científica. El conocimiento de una disciplina puede provenir de un marco particular o interno producido por reflexiones desde la propia disciplina y un marco externo que la relaciona con otros ámbitos del conocimiento general.

Para EM, la especialización es un principio disciplinar básico que permite, por medio de la reducción a un solo dominio de competencia, descubrir, extraer y construir objetos de estudio no triviales para la comunidad disciplinar. Estando perfectamente demostrada la fecundidad que esta posición ha supuesto para el avance científico, el exceso de especialización plantea algunos problemas, como por ejemplo, la autosuficiencia en el objeto de la disciplina y la falta de conexiones con otras disciplinas; el aislamiento producido por los propios lenguajes, conceptos y formas disciplinares y la idea de propiedad que se traduce en una posición defensiva ante incursiones ajenas en la propia parcela del saber por parte de especialistas de otras disciplinas y, por supuesto, ante los “no especialistas”.

Por una visión “extradisciplinar”.

Existe otro enfoque para resolver el dilema de cómo investigar a fondo dentro de una disciplina y, a la vez, estar atento e incorporar datos y estructuras de conocimiento de otras. Se basa en una visión extradisciplinar. Esta visión está ya presente, por ejemplo, en las migraciones de conceptos que tuvieron lugar entre la retórica poética y el arte, dentro de los círculos neoplatónicos en el Renacimiento: la *Ut pictura poesis* de Plotino, o en los trasvases de estructuras conceptuales producidos entre las matemáticas, la geometría y el dibujo para la sistematización de la visión que supuso la formalización de la *perspectiva artificialis* de Brunelleschi y Piero della Francesca, dando lugar posteriormente a un área de dibujo específica denominada dibujo técnico, basado en la geometría proyectiva y descriptiva formalizada por Gaspar Monge.

1. Aunque Morin se refiere sólo al contexto científico, creo que esta visión es extrapolable a las humanidades y en concreto al ámbito artístico.

2. Morin, E., «Inter-Poli-Transdisciplinariedad. Anexo 2», en *La mente bien ordenada*, Barcelona, Seix Barral, 2000, pp. 147-159.

Otras migraciones extradisciplinarias tienen que ver con la incorporación, readaptación y aprovechamiento de descubrimientos realizados en el campo de la técnica y la tecnología. Es conocido el uso hecho por los artistas, desde el Renacimiento, de todo tipo de ayudas óptica³ que van desde la cámara oscura, la cámara lúcida, los telescopios y microscopios a la fotografía, el cine y las imágenes de síntesis digitales de nuestros días, originando campos de especialización propios dentro de la disciplina del dibujo que van desde la cartografía a la infografía digital.

Un ejemplo de ello puede ser el cambio operado entre la noción laxa de información y su sentido preciso dentro de la teoría matemática de la información de Shannon. El concepto científico encuentra un nicho en las teorías semióticas que estudian la estructuras de los lenguajes dando lugar a importantes avances en estas disciplinas, transformando los principios de lectura de la imagen. A su vez, la biología incluye en su teoría de transmisión genética el concepto de código genético, término híbrido proveniente del campo del derecho fertilizado con las aportaciones de Shannon y el propio campo experimental de estas ciencias (leyes de Mendel, etc.)

La migración de esquemas cognitivos de unas disciplinas a otras puede tener orígenes confusos hasta el punto de no poder determinar con exactitud sus fuentes originales. Un ejemplo puede ser la relación entre la teoría de la Gestalt-psicología y algunos avances formales de las vanguardias artísticas.

Desde su adscripción universitaria, la formación intelectual del artista contemporáneo adquiere un cierto nivel de competencia en la reflexión y la investigación teóricas sobre la propia disciplina. Desafortunadamente, esto se consigue en detrimento de las destrezas y habilidades técnicas fundamentales en etapas anteriores de las Escuelas de Bellas Artes cuando se primaba la formación eminentemente práctica. De esta forma, un licenciado de una Facultad de Bellas Artes habrá estudiado un amplio abanico de temas provenientes de disciplinas diversas que van desde la historia del arte, la antropología, la sociología, la filosofía, la psicología, las ciencias naturales, la anatomía, la geometría, la química, etc. que no sólo le habrán provisto de datos; si el alumno es competente, se habrá nutrido de algo mucho más importante, un conjunto de métodos o estructuras del conocimiento diversos para abordar problemas afines. Esto le posibilita realizar conexiones transversales profundas, necesarias para dotar de sentido universal a las propias obras realizadas con las técnicas particulares del territorio artístico.

Estas estructuras, utilizadas como diagramas cognitivos, han resultado ser esenciales en nuestro campo. Un ejemplo lo constituyen las teorías semióticas iniciadas con Pierce.⁴ Basadas inicialmente en la lógica, sirven para incorporar el estudio de los fenómenos relativamente recientes de la fotografía, el cine y la publicidad a un campo ampliado de las artes visuales. Permiten así mismo, definir, comprender y articular, en base a la creación de conceptos fundamentales como índice, icono, signo, símbolo, etc., hipótesis y nociones anteriormente dispersas en un esquema cognitivo coherente y nuevo.

3. Cabezas Gelabert, Lino. Tiene publicado un extenso capítulo sobre los instrumentos utilizados por los artistas como auxiliares de sus observaciones titulado: Máquinas de dibujar. Entre el mito de la visión objetiva y la ciencia de la representación, en Máquinas y herramientas de dibujo, Madrid, Cátedra, 2003 pp. 83-347.

4. Las teorías semióticas han tratado de elevar a teoría de la ciencia los problemas con los procesos de signos de nivel superior. La medicina griega interpretaba la diagnosis y la prognosis como proceso de signos o sintomatología. El término "semiótica" lo empleó por primera vez Charles S. Peirce con su significado actual. Estas teorías plantean estructuras abiertas de carácter heurístico y analítico realizadas desde un punto de vista de la lógica formal y de las matemáticas asociadas a las teorías de la información y la cibernética. Estos intentos formalizados llevados a cabo en las décadas de los 50 y 60 por Barthes, Skinner, Chomski y Eco, entre otros, tienen su reflejo en la emergencia de posiciones artísticas como el arte conceptual, arte concreto, minimal, etc.

Un fenómeno de hibridación disciplinar paralelo a éste se produce en la interacción entre las matemáticas y las ingenierías con la invención y desarrollo de las máquinas lógicas de calcular. Los conocimientos teóricos de Church, Turing, von Neuman, Shannon y Wiener se articulan con los conocimientos prácticos de los ingenieros originando un nuevo campo disciplinar formado por la informática y la inteligencia artificial. Las repercusiones son tan importantes que llegan a nuestro campo aportando conceptos como información, originalidad, código, mensaje, emisor, receptor, complejidad, ruido, etcétera que permiten análisis estructurales de obras artísticas con un rigor formal mayor que el empleado por la estética filosófica a través de las categorías discursivas de la hermenéutica y la axiología clásicas.

Aunque en nuestro campo es constante el trasvase disciplinar entre dibujo, pintura, escultura, diseño, arquitectura, fotografía, cine, música, teatro, danza, poesía, literatura, etc., no hay que confundir la visión conectiva global con la ausencia de límites de la propia disciplina pues se puede caer fácilmente en un relativismo intelectual donde “todo vale” o “todo es lo mismo”.

EM distingue tres vías de acercamiento disciplinar. En la inter-disciplinariedad, diferentes disciplinas son ordenadas unas junto a otras sin más intención que conocer lo que cada una de ellas propone. La poli-disciplinariedad constituye una asociación de disciplinas unidas por un proyecto común. Y la trans-disciplinariedad posibilita el trasvase de esquemas cognitivos de unas disciplinas a otras hasta el punto de ponerlas en cuestión. En todas ellas, subyacen las nociones claves de intercambio y cooperación para una mejor articulación en un proyecto común.

En resumen, EM nos ha proporcionado una panorámica del concepto de disciplina desde las ciencias sociales. Nos quedamos con el diagrama cognitivo que nos permite acotar, limitar y precisar el concepto de disciplina como “una categoría organizadora del conocimiento científico y *artístico*; instituye en él la división y la especialización del trabajo y responde a la diversidad de los dominios que recubren las ciencias y las *artes*”. Una propiedad de primer nivel del seno epistemológico del proyecto es el “saber que” de la propia disciplina es decir, los campos teóricos que la sustenta y el “saber como” o las habilidades y destrezas que permitan la acción, en el sentido de un “saber hacer” de las prácticas disciplinares específicas.

Una propiedad de segundo nivel articularía los saberes parciales de diferentes disciplinas en configuraciones meta-disciplinares (meta significa “superar” y a la vez “conservar”) donde las partes nos llevan al todo y, a su vez, del todo se pueden deducir las partes, proceso fundamental que tiene lugar en lo que acabamos de denominar seno epistemológico del proyecto.

1.2. El proyecto y el dibujo proyectual: historia sectorial

La reflexión sobre las aportaciones realizadas en otros campos del saber ha demostrado ser fecunda en el ámbito artístico. Esta exigencia de apertura intelectual responde a la heurística generada al enfrentarse a lo que Leibniz denominaba “*ars invenindi*” o arte de descubrir y, en general, ha proporcionado un sistema de formulación de problemas no triviales frente a los que surgen de la endogamia, el localismo o el aislamiento en la propia disciplina.

La investigación en este terreno conduce a un cuestionamiento de los métodos, a la invención de nuevos instrumentos y al perfeccionamiento de las técnicas por las que alguien tiene necesidad de realizar una representación visual.⁵

En las siguientes líneas, trataremos de cierto espacio conceptual previo y necesario, común a muchas disciplinas técnicas y artísticas, que posibilita la emergencia de representaciones virtuales de la realidad en el futuro. A este espacio conceptual lo denominaremos *proyecto*.

El proyecto es una acción cognitiva que tiene una naturaleza híbrida. Por una parte, es un saber hacer técnico de carácter práctico que se ocupa de reconstruir, por medio de representaciones visuales, aspectos concretos de la naturaleza y de la actividad humana. Por otra parte, es un saber teórico y polidisciplinar dedicado al estudio de fenómenos artísticos, técnicos y tecnológicos, que han de ser abordados en toda su complejidad y globalidad. Por lo tanto, no se pueden entender correctamente la naturaleza, las características y los límites del proyecto, si no analizamos, someramente al menos, las consecuencias de esa doble adscripción.

En primer lugar, hay que reconocer que, al hablar de proyecto, estamos condicionados por el doble concepto que poseamos acerca de qué grado de importancia tienen las operaciones de representación visual dibujos, maquetas, modelos de un lado, y qué debemos entender por proyecto, de otro. Del modo en que definamos uno y otro, se derivarán lógicamente los diversos enfoques que adoptemos para emprender dicho estudio. Así pues, para empezar, habremos de clarificar conceptualmente qué representaciones visuales son competentes por su alto grado de formalización para describir de forma precisa los objetos de estudio proyectuales toda vez que éstos todavía no existen. Nos preguntaremos cómo debemos concebir el objeto formal y material de esta disciplina y si el dibujo en el contexto de esta aproximación es una disciplina fundamental en la formalización y la inteligibilidad del proyecto.

En este primer capítulo nos proponemos justificar o tratar de delimitar el ámbito disciplinar del proyecto dentro del área de conocimiento del dibujo. De esta forma, se intenta realizar una aproximación terminológica del concepto de dibujo proyectual. Nos interesa, además, precisar algunas relaciones del dibujo en el arte, la técnica y la tecnología, así como otras cuestiones que estimamos importantes para esta reflexión.

5. El uso dado aquí al término representación trasciende las imágenes artísticas, afectando a los tipos de representación visual técnica o científica. Más que una imagen cerrada y terminada, la representación permite seguir el rastro de su producción, de su hacer y unir el acto del dibujante con lo representado y su forma de representarlo. Esta posición la mantiene Alpers, S. en su trabajo *El Arte de describir, el arte holandés en el siglo XVII*, Madrid, Blume, 1987.

Nos planteamos una serie de interrogantes: ¿cuál ha sido la evolución del área de conocimiento del dibujo proyectual?; ¿qué se le pide a un dibujo de proyecto?; ¿qué se entiende por proyecto?; ¿cuál es el sentido de este área disciplinar? Todas estas cuestiones han sido objeto de reflexión y análisis y espero puedan ser contestadas con la mayor claridad y fundamentación posibles.

De todos modos, antes de comenzar quisiera precisar en qué podría consistir la teoría del proyecto con la intención de facilitar la comprensión de este capítulo. Por teoría se entiende la búsqueda de unas leyes que dirigen el desarrollo del proyecto. La teoría está en función de la idea que el proyectista o teórico tiene de la acción de proyectar: hay teorías como hay también contextos teóricos, esto es, diferentes maneras de interpretar la realidad proyectual, ya sea técnica o artística. Las teorías, por tanto, difieren según quien las exprese –proyectista o escuela en la que se inserta– ya que, habitualmente, el primero no es un nómada, aunque su aportación sea individual, sino que suele adherirse a la corriente teórica con la que más conecta. Para el filósofo e historiador Adam Schaff, la teoría configura los hechos.⁶ Si esto fuera así, no podría existir una interpretación del proyecto sin una idea previa de lo que es su teoría. En nuestro campo es frecuente la negación de la teoría por parte de los artistas por considerarla limitadora, pero el propio hecho de negar la existencia de constantes en el proyecto supone adoptar una tendencia.

“Podemos estar seguros de que en ningún buen poema el primer verso se escribió al principio” LICHTENBERG.

Aunque en este trabajo se asuma explícitamente el mencionado principio de la doble especialización del proyecto, no se puede pasar por alto el paulatino deslizamiento que se ha ido produciendo en los planes educativos, en el sentido de acentuar la autonomía del proyecto como área disciplinar en relación con el campo académico del dibujo en la educación artística. Dicho proceso ha tenido lugar a través de un énfasis creciente en su consideración como una más entre las posibles disciplinas, frente a su carácter de dibujo sectorial –dibujo proyectual–.

En la Florencia del Siglo XV tuvieron lugar una serie de transformaciones que supusieron un cambio radical en los conocimientos que un artista debía poseer dentro del humanismo renacentista. El hombre y la naturaleza se destacaron como valores supremos y la razón como el instrumento más valioso para representarlos de la forma más verídica posible. Las ciencias y las artes trabajaron con el objetivo común de entender mejor las leyes que la naturaleza ocultaba. El arte, por medio de la imitación, podía inferirlas a través de la observación rigurosa y el análisis, como consecuencia surgieron leyes, reglas y tratados que sirvieron de marco racional para la práctica artística elevando ésta de artesanía a “artes liberales”. Alberti en 1430 en su *Tratado de la Pintura*⁷ define las bases teóricas de este nuevo arte al racionalizar la impresión visual subjetiva por medio de un espacio matemático objetivo. El sello de esta “liberalidad” recaía en el conocimiento por parte del artista de las leyes de la perspectiva, la anatomía, la fisionomía y las proporciones⁸.

6. Schaff, A., *Historia y verdad*. Barcelona, Crítica, 1988, p. 275.

7. ALBERTI B. L., *Sobre la pintura*, Valencia, 1976, p. 124.

8. Panofsky, E., *Idea*, Madrid, 1978, p. 50.

En definitiva, se estableció un marco racional verificable por el que las matemáticas –geometría, perspectiva y proporciones–, por un lado, y el conocimiento del funcionamiento del cuerpo humano con su necesidad de describirlo de forma veraz –anatomía y fisionomía– se constituyeron en disciplinas fundamentales que, con distinto grado de incidencia, han sido hitos obligados en la enseñanza artística hasta nuestros días.

La consideración del dibujo proyectual dentro de la disciplina del dibujo se reforzó tras la renovación producida en el siglo XVIII con la revolución industrial y la demanda de dibujos precisos, objetivos y claros por parte de la industria, cuando la influencia de la ciencia en general se dejó sentir con fuerza en el ámbito específicamente artístico-educativo. Si la disciplina del dibujo se había venido considerando hasta entonces como una disciplina fundamentalmente artística, tras los cambios registrados en esas fechas, se acentuó su carácter técnico y sectorial. En estas últimas décadas, el reconocimiento del dibujo proyectual como una especialidad del dibujo posee un estatuto epistemológico de naturaleza y entidad análoga a los restantes dibujos sectoriales (geometría descriptiva, dibujo geométrico, de representación, del natural, etc.) diferenciándose de estos por su carácter marcadamente globalizador (engloba a los anteriores) y por su objeto de conocimiento: el marco teórico disciplinar al que sirve.

En la actualidad, existen otras razones que fundamentan el estatuto epistemológico del dibujo de proyectos como análogo al de otras áreas de dibujo especializadas:

1. El dibujo de proyectos utiliza en su trabajo científico el método analítico, descriptivo y sintético; por tanto, en los planos epistemológico y metodológico, su entidad es similar al dibujo en general y a los demás dibujos sectoriales.
2. El dibujo proyectual es un hecho parcelario que forma parte de los sistemas teóricos, técnicos y artísticos en los que se genera y de los que depende, por lo que sus diferentes clases deben ser contextualizadas en el marco más amplio de un área de conocimiento del proyecto general.
3. La racionalidad del proyecto es una racionalidad múltiple dependiendo del ámbito del conocimiento al que sirva. Su naturaleza analítico-explicativa y empírico-descriptiva es diferente de la empírica-sintética que domina en las artes y aunque el dibujo de proyectos pueda utilizar a veces algunos modelos y técnicas propios del arte, esto no es óbice para considerarla una disciplina propia del arte. La finalidad de ambos tipos de racionalidad también es diferente en cuanto que el dibujo se ocupa de mostrar y explicar –y no demostrar y probar– algunos aspectos de la realidad mientras que el proyecto basado en ciencias empíricas se define por sus objetivos estratégicos de modelización, control y predicción.

De esta forma, el dibujo proyectual es un dibujo sectorial que ha de insertarse en el marco globalizador del área de conocimiento del dibujo, manteniendo estrechas interrelaciones con las demás dibujos sectoriales. No pudiendo ser ajeno por tanto, a los planteamientos conceptuales y metodológicos dominantes del dibujo en general.

Desde este primer punto de vista, sería posible concluir que el área de proyectos forma parte del campo curricular propio de los estudios de diversas especialidades politécnicas y artísticas que le proporcionan su legitimación conceptual, y que en función de los modos de trabajo científico de que se sirve, se adscribe en segunda instancia al ámbito de las técnicas de representación, formalización y modelización que le sean propias.

Esta doble adscripción del proyecto es problemática, por un lado se ocupa de estudiar y diseñar estrategias para resolver problemas, por otro se requiere el uso de modelos concretos y representaciones formales en el ámbito de los saberes que determinen esas cuestiones: áreas del conocimiento técnico o artístico. Esto ha dado pie a un saber proyectual genérico o metadisciplinar y a un saber proyectual práctico basado en la disciplina a la que sirve, favoreciendo que teóricos y profesionales mantuviesen posturas diferenciadas sobre el estatuto de esta disciplina, que en la actualidad camina hacia la integración.

En su adscripción educativa en las artes, la disciplina de proyectos se ha ido desarrollando a pesar de la divergencia en estos planteamientos, pues las diferencias entre ellos radican, unas veces, en los criterios de demarcación científica (dibujo, pintura, escultura, audiovisuales, diseño, etc.); otras, en el papel que tiene la teoría del proyecto en la formación de profesionales (necesidad de establecer leyes generales transdisciplinares) y también, en el interés por remarcar los aspectos diferenciales de la práctica proyectual respecto a otras acciones artísticas (por ejemplo, el papel programático del dibujo en el proyecto respecto al circunstancial de la pintura o la escultura). Estos planteamientos no se pueden considerar excluyentes, asumiendo la necesidad de una integración y trasvase disciplinar a nivel estratégico y una programática particular de la propia disciplina.

Es posible argumentar un carácter híbrido del dibujo proyectual como una disciplina llamada "Proyectos" dentro de las diferentes especialidades politécnicas o artísticas. En primer lugar como ya he señalado, el proyecto tiene un objeto de estudio propio y particular pero, a la vez, es también el de la ciencia de su área cognitiva, la especialidad a la que sirve. La segunda razón es la especificidad de los objetos de estudio técnicos y artísticos, que requieren herramientas de formalización representacional muy especializadas. La tercera es que el área de proyectos incrementa el saber hacer representacional y contribuye al uso, mejora y actualización de las herramientas de formalización y por último, la disciplina de proyectos utiliza categorías cognitivas de doble naturaleza teórico-empírica.

La conclusión de este enfoque sería que el dibujo proyectual, un tipo de dibujo sectorial, es una parte más de la disciplina de proyectos que encuentra su objeto en la ciencia de la especialidad a la que sirve. De aquí que pertenezca al currículo de los estudios politécnicos, ingenierías, arquitectura y estudios artísticos; por un lado, pertenece a la ciencia y a la investigación teórica general, y por otro, pertenece específicamente al campo de la investigación proyectual en el que halla su objeto.

Desde mi experiencia profesional constato que las áreas de proyectos en ingenierías, en arquitectura o en arte, son el objeto y el fin de los conocimientos teóricos y técnicos propios

de esas disciplinas. Las áreas de proyectos son algo más que un dibujo sectorial, la epistemología del proyecto es común a todas ellas y lo que las distingue es su aplicación a unos objetivos y fines propios, (formar profesionales con cierto grado de experiencia proyectual) para los cuáles son necesarios unos conocimientos teóricos específicos. Precisamente de esta relación con la teoría surge la cuestión completamente ajena a nuestros fines pero ejemplarizante de esta posición: ¿quién puede hacer proyectos en ingeniería, arquitectura o arte?, ¿los podría hacer un experto exclusivo del área del conocimiento del dibujo?

La aceptación de esta tesis no contradice cuanto se afirmaba más arriba acerca de la doble especialización. Independientemente de que su formación básica sea técnica o artística, el proyectista está obligado a manejar herramientas y métodos de representación propios del dibujo, así como conceptos específicos de su disciplina. Puede sentirse más perteneciente a uno u otro campo disciplinar, pero la calidad de su trabajo guardará relación necesariamente con un buen dominio de los conceptos teóricos, los métodos y las técnicas de ambos.

Tras esta descripción de las diferentes posturas y argumentos quiero resaltar que, en mi opinión, la disciplina de proyectos en los estudios artísticos no puede ser sólo un área de dibujo sectorial, especializada en describir, dotar de forma y dar contenido a una parcela de la realidad futura, ha de mantener por un lado, relaciones conceptuales y metodológicas con los otros dibujos sectoriales. Por otro, el objeto y las características del proyecto corresponden al campo del saber al que sirva, por tanto, la práctica proyectual mantiene una necesaria, fecunda y enriquecedora relación de intercambio con las demás disciplinas científicas que comparten su mismo objeto de estudio, abordándolo desde otros ángulos.

1.3. Derivas conceptuales entre el dibujo y el proyecto

Para definir el dibujo, J. J. Gómez Molina, una autoridad en la materia, cita a Jean Dubuffet, en sus *Escritos sobre arte*: “El dibujo se establece como fijación de un gesto que concreta una estructura, por lo que enlaza con actividades humanas primordiales”.

Ante esto, tengo dos opciones. La primera es continuar con el discurso de Gómez Molina ya que dudo que mi experiencia en la reflexión sobre una disciplina tan antigua me lleve a pensar algo que pueda ser una mínima aportación. Citaría entonces la continuación de su argumentación:

“la expresión y la construcción, utilizadas como formas de conocimiento antropológico y fenomenológico, permiten interpretar y explicar el sentido de las cosas por medio de una configuración. Toda acción de dibujar conlleva explícitamente un sistema de conocimiento desarrollado, capaz de establecer sistemas de igualdad, congruencia y equivalencia de segmentos, ángulos y figuras. Al mismo tiempo ordena proporcional y métricamente sus partes en un todo, por medio de la transformación de sus gestos en movimientos de traslación, giros, semejanzas y homotecias, con relación a ejes que reflejan su estructura antropológica y que por medio de arquetipos configuradores (figuras geométricas) le permite reducir el mundo de la perfección a un sistema ordenado de valoración”.⁹

9. Gómez Molina, J.J., et al., *El Dibujo, Belleza, Razón, Orden y Artificio*, Zaragoza, Diputación de Zaragoza, Fundación Cultural Mapfre Vida, 1992.

La segunda opción me plantea otra duda: seguir a Partenheimer –“sé valiente, usa tu propio entendimiento”– o hacer caso a Wittgenstein, el que más se aproxima a mi ignorancia –“si no tienes nada que decir, calla”–. Mientras pienso en este segundo dilema, me acuerdo que “más vale encender una vela que maldecir la oscuridad” así que, de momento, empezaré por donde todo el mundo, intentando atrapar el significado de las polisémicas nociones de dibujo y de proyecto para pasar inmediatamente a algo que considero más útil, hacer un breve repaso de algunos conceptos importantes surgidos a lo largo de la historia en torno a las acciones de dibujar.

Si realizamos otro tipo de aproximación como la etimológica, observamos que la polise-
mia no se abandona. La palabra dibujo procede del vocablo *disegno* y tiene un doble signifi-
cado: por un lado, se refiere a la práctica del dibujo, apelando a la destreza manual del
artista; por otro, a un proceso cognitivo que es capaz de extraer de lo particular un cono-
cimiento universal. Cennini y Vasari se refieren a la interpretación de Aristóteles según la
cual el dibujo era entendido como un tipo de vehículo gráfico, un pasaje entre un cuerpo
de conocimiento y otro. El dibujo es, por tanto, un acto que media virtualmente entre lo
concreto y particular y la razón universal de la que sirve de evidencia el residuo gráfico.

De igual forma, existen diferentes términos que se aproximan al concepto de proyecto.
La característica etimológica común a todos ellos expresa la idea de algo que se traza
previo a la ejecución:

Pro-yecto: “Pro” (a favor de, hacia delante, hacia el futuro), “yecto” (trazado, recorrido).
Trazar o imaginar lo que se desea realizar.

Hace alusión también al resultado, pero tiene una connotación más mental (conceptual)
e interdisciplinar.

Di-seño: “Dis” (distinto, aparte, separado), “signo” (representación, señal, trazo). Realizar
señales o trazos representativos de las cosas, pero separadas de ellas.
Cuando se habla de diseño se entiende tanto la acción de diseñar como el resultado.

Pro-grama: “Pro” (a favor de, hacia delante, hacia el futuro), “grama” (escritura, grafis-
mo, descripción, trazado). Trazar o describir lo que se ha de realizar en el futuro. Este
término sólo hace referencia al resultado de la programación y en la práctica alude
fundamentalmente al desglose de los contenidos.

Más interesante que esta distante aproximación etimológica sea quizá sacar a la luz
distintas posiciones conceptuales que, frente a éste fenómeno, han sostenido los artis-
tas desde el Renacimiento a nuestros días.

1.3.1. El Boceto una obra efímera

Alexander Perrig, en adelante AP, en su texto “*Sobre el dibujo y la formación básica del
artista entre los siglos XIII y XVI*”¹⁰ procede a una rigurosa introducción al estado de la
cuestión de este tipo de práctica en los talleres de los pintores y de sus relaciones con
la sociedad.

10. Alexander Perrig, «Sobre el dibujo y la formación básica del artista entre los siglos xiii y xvi» en *El arte en la Italia del Renacimiento*, Colonia, Könemann, 1999, pp. 416-440.

Constata la ausencia de dibujos de ejercicios, apuntes y bocetos de épocas anteriores a 1425 en los fondos de las colecciones europeas, comparándola con la falta de manuscritos de pruebas, hojas de apuntes, borradores de cartas etc. en literatura y argumenta la ausencia de este tipo de documentos por la consideración de que sólo era digno de conservarse lo que se elaboraba para un aprovechamiento a largo plazo (plantas de catedrales, libros de muestras, etc.) pues los materiales, el papel y el pergamino, eran muy caros. El resto se confiaba a un soporte más económico, la tablilla preparada con cera, por ser ésta reutilizable cuanto se quisiera.

AP se hace eco del uso desde tiempo inmemorial de estas tablillas sueltas o encuadradas como soporte de dibujos, existiendo constancia documental de que se usaban para dibujar y escribir a finales del siglo VII. En todo caso, son muchos los dibujos de la segunda mitad del Quattrocento, de aprendices dibujando en el taller sobre estas tablillas aún cuando sus maestros dibujaran ya sobre papel.

Pese a que su conservación haya sido mínima, el Boceto ha jugado y juega hoy un papel muy importante en la génesis de las artes visuales. AP describe así su objeto:

“Servían para una primera confirmación de que la idea subjetiva del artista era practicable y le permitían juzgar si su concepción era correcta, por lo que son el punto de partida y requisito para la realización de toda obra pictórica, escultórica o arquitectónica”.¹¹

Y se pregunta por qué Cennini en su *Libro del arte* no menciona este tipo de dibujos, ni por supuesto su elaboración, deteniéndose sólo en la técnica de bosquejar frescos en la pared por el método más complicado que se conoce, el de los cuatro pasos.¹² La omisión del boceto preliminar en el ya mencionado *Libro del arte* y el hecho de no encontrar bocetos en las colecciones ha producido confusión entre los historiadores, induciéndoles a creer que en la Edad Media se dibujaba directamente sobre el soporte definitivo correspondiente, tal como aparecen en restauraciones contemporáneas debajo del revoco estos bocetos o “sinopias”.

AP diferencia entre la “sinopia de cuatro pasos”, utilizada cuando había que representar una sola figura, y la “sinopia rápida”, la más abundante en los frescos narrativos compuestos de muchas figuras en las que debiera de haber un boceto previo y defiende que las sinopias de cuatro pasos son modelos o maquetas a escala 1/1, hechas *in situ* con el fin de ser evaluadas por los comitentes con toda minuciosidad y pagadas aparte en el contrato. Por lo tanto, no se pueden considerar bocetos sino dibujos finales de proyecto que modelizan perfectamente la obra a ejecutar excepto en el color, que no se consideraba importante en esta época. En las obras complejas, se utilizaba el procedimiento conocido de ampliación de un diseño a menor escala previamente aprobado.

Para AP, el surgimiento de las sinopias a mediados del siglo XIII tiene su explicación en un mayor nivel de exigencia y control por parte del comitente sobre la obra que tiene que pagar, lo cual concuerda con las investigaciones de Goldtwhite sobre el uso de las



Giovanni Francesco Caroto (1480-1546) *Niño con dibujo*, Verona.



Lorenzetti. *Sinopia preparatoria para un fresco* Oratorio de San Galgano.

11. *Ibíd.*, p. 417.

12. 1. Trazado previo de los contornos con carboncillo; 2. Repaso con pincel de cerdas puntiagudo y pintura al ocre; 3. Eliminación de las siluetas de carbón con un plumero, y 4. Contorneado fino con un pincel fino y puntiagudo y "sinopia", es decir, ocre rojo.



Filippo Brunelleschi, *El Sacrificio de Isaac* 1401-02 Bronce dorado.



Lorenzo Ghiberti *El Sacrificio de Isaac* 1401-02 Bronce dorado.



Lorenzo Ghiberti detalle de la puerta del paraíso. *La historia de José*. Bronce dorado.

maquetas y modelos a escala exigidos a los artistas en la arquitectura del Renacimiento y el origen de los arquitectos entre los orfebres pues eran los únicos que tenían la destreza técnica para construir estos modelos. En cualquier caso, todo esto no afectó a la praxis del diseño entre profesionales que seguía utilizando el método del boceto como la herramienta de concepción más clara, versátil, transportable y económica de una obra en cualquier medio y soporte.

El problema de la concepción

Acabamos de relacionar al boceto con la concepción pero esto no ha estado tan claro siempre ¿antes del siglo XV, concebía el artista las obras que realizaba? Para AP, la contestación a ésta pregunta es no. Al artista antes del siglo XV no le estaba permitido concebir una obra, siendo un dominio exclusivo de los comitentes o de los programadores –en general, humanistas de reconocido prestigio– que éste contrataba para tal fin. Me permito reproducir una cita un poco extensa del trabajo sobre Ghiberti:

“El escultor Lorenzo Ghiberti (1378-1455), que en su autobiografía narra rebosante de orgullo que tras haber concluido su primera Puerta del Baptisterio (1424) le fue “concedido el permiso” (“mi fu data la licenza”) de realizar la segunda puerta según su propio concepto, considera la idea original como un acto de diseño de carácter muy especial, más cerca de la teoría que de la práctica, de acuerdo con ello le dio un nombre adecuado: lo llamó “teorica disegno” y lo clasificó dentro de las ciencias en las que, en su opinión, todo artista moderno debía iniciarse: (gramática, geometría, filosofía, medicina, astrología, óptica, anatomía, y aritmética). Con ello dio a entender que el diseño como tal no se enseñaba en los talleres artísticos. Para Ghiberti, su aprendizaje era más un deseo, una de aquellas condiciones de las que dependía que la pintura y la escultura pudiesen liberarse de su status como parte del “ars mecánica” para entrar en el de las artes liberales y el “permiso” para hacer arte según los propios diseños permanecería siendo una excepción o llegaría a convertirse en regla.

Ghiberti sabía sobre lo que escribía. Antes de que se le concediera el privilegio de diseñar por sí mismo la Puerta del Paraíso, la Calimala, había mandado programarla como era habitual. Parece que habían dado por supuesto que cada uno de los humanistas encargados de la tarea (Ambrogio Traversari, Niccolò Niccoli y Leonardo Bruni) actuaría, debido a su formación, de manera más competente que cualquier otro artista, y seguramente se les vino el cielo encima cuándo ocurrió lo contrario. (...) Ghiberti aprovechaba cada hora que tenía libre para ampliar sus conocimientos sobre su propia especialidad, ninguno de los programadores nombrados consideraba necesario perder un solo minuto en ocuparse del arte moderno o de sus creadores. Leonardo Bruni (hacia 1377-1444) sustituyó su carencia de conocimientos elementales y de ideas escultóricas propias, simple y llanamente, por arrogancia. Según demuestra la memoria que acompañaba a su programa (la única que se conserva) se creía completamente capacitado para garantizarle a la Calimala el buen fin de la obra de bronce; según él bastaría con presentar al artista una lista de los temas de las escenas a crear y explicárselos verbalmente uno por uno.

La manera abstracta de programar seguida por Bruni (...) apenas debió coincidir con la seguida por sus antecesores, casi todos anónimos. Estos se habían tomado sus tareas –como se puede deducir de la notable intelectualidad o de la complejidad de los contenidos de los grandes ciclos

pictóricos de Duocento y del Trecento– mucho más en serio y las habían cumplido con mayor eficiencia. En lugar de reunir simplemente una serie de temas pictóricos, parece ser que habían diseñado programáticamente, es decir, elaborado un programa iconográfico y hecho que el diseño de las imágenes coincidiera con él.”¹³

De las escuelas de aritmética y los talleres de pintores

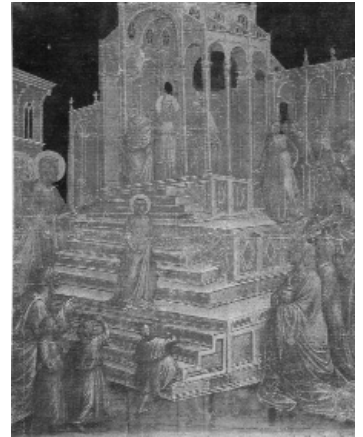
AP resalta la importancia que tuvieron un gran número de eruditos, en general clérigos, en la ejecución de dibujos de calidad equivalente a los de los profesionales, siendo estos los autores de los programas iconográficos, y constata que, a principios del siglo XIV, los eruditos de condición laica empiezan a aparecer en calidad de dibujantes por medio de algunos ejemplos que recoge y que aquí citamos:

“El primero del que tenemos noticias fue el notario y poeta florentino Francesco da Barberino (1264-1348). Presumiblemente, aprendió a dibujar en una de las escuelas de aritmética creadas para formar las nuevas generaciones de comerciantes, cuyos maestros eran reclutados en su mayoría, entre los comerciantes y topógrafos (para ambos oficios era imprescindible una cierta capacidad para el dibujo) (...) redactó una obra en verso ilustrada con 17 dibujos a pluma lavados de su propia hechura (...). Francesco destacó ocasionalmente también como programador” con obras en Florencia y Treviso. Recomendó a los nobles que se ejercitasen en el arte del dibujo porque así podrían “transmitirles a los pintores sus intenciones con mayor facilidad.”

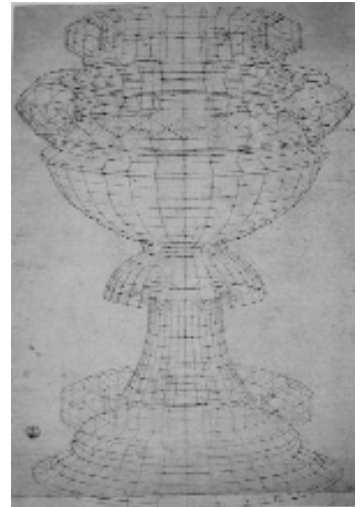
Otro erudito, formado en las escuelas de aritmética como lo fueron Ghiberti y Brunelleschi, también hijos de notarios, fue Francesco Petrarca (1304-1374) “sabía programar, diseñar y reflejar mediante dibujos las ideas que se le encargaron para programas iconográficos –entre otras para el patio de Carrara en Padua–”. Perrig recoge, entre otros ejemplos, la justificación de Baldassare Castiglione (1478-1528) en *Il Cortegiano* de por qué un perfecto cortesano debe saber, entre otras cosas, dibujar.

Para nuestra argumentación, nos quedamos con que la enseñanza del dibujo en las escuelas de aritmética se fundamentaba en su utilidad práctica para resolver problemas del futuro comerciante. Así, problemas de cálculo como la cantidad de toneles que caben en un barco de dimensiones dadas, se resolvían fácilmente por medio de un dibujo a escala; el dibujo aquí era una herramienta más del cálculo y las destrezas para diseñar y programar tenían mucho que ver con la heurística de resolución de problemas en los que se ejercitaban en estas escuelas, de ahí que figuras como Ghiberti o Brunelleschi hayan sido los primeros artistas que a la vez han podido optar al status de “diseñadores” o “programadores” tempranos.

La realidad era bastante diferente en los talleres de pintores. La enseñanza aquí estaba basada en la copia ininterrumpida de muestrarios hasta adquirir la suficiente destreza o maestría. En efecto, el maestro de taller conservaba un libro de muestras que el aprendiz debía de copiar entero en el primer año, La copia no era una herramienta -en ese caso, útil- sino el objetivo esencial. Si a esto añadimos que, en general, estos libros de muestras carecían de composiciones completas, el resultado es que el dibujo de un



Taddeo Gaddi. *La presentación de la Virgen Lápiz de metal y albayalde* 36,5 x 28 Louvre.



Paolo Ucello. *Estudio en perspectiva de un cáliz* 9 x 24 cm. Pluma y tinta sepia sobre papel blanco. Florencia.

13. *Ibid.*, pp. 420-1.



Botticelli. *Abundancia o el Otoño*. Pluma, tinta y acuarela sobre papel preparado rosa 31,7 x 25,3 British Museum.



Mantegna (1431-1506) *Marte Venus y Diana*. Pluma tinta y acuarela. 36,4 x 31,7 British Museum.

aprendiz adoptaba los modelos ciegos amanerados que solían proceder de maestros menores y le resultaba muy difícil salir del círculo vicioso porque no se le enseñaba una “teórica disegno” ni a pensar por sí mismo. En definitiva, se le preparaba para la práctica de un “ars mecánica” al servicio de un diseñador o programador erudito.

De esta forma, AP afirma que “no se puede hablar de una práctica de la composición de pinturas (diseño) dentro de los talleres antes del siglo XV.”

El problema de la imitación de la naturaleza

Un papel mayor que el “diseño” en los talleres de pintores lo tenía el estudio de la naturaleza. Cennini defendía su imitación como “el guía mas perfecto”¹⁴ del pintor, entendiendo por naturaleza más la “esencia” de las cosas que su realidad aparente. De ahí viene el estudio de las proporciones. El hombre, al ser imagen de Dios, debía ser representado con proporciones “correctas” o ideales, considerándose este aspecto mucho más importante que la descripción veraz o anatómica. Una prueba de esta importancia es que le dedica todo un capítulo, el LXX, a este tema y sólo unas breves observaciones a la anatomía. Afortunadamente para los aprendices, los animales y el reino vegetal sí podían copiarse directamente del natural, habiendo buenos ejemplos de esta práctica en la historiografía del dibujo temprano.

Si en Roma no había ningún problema para seguir los modelos de la antigüedad clásica –Brunelleschi, Donatello o Ghiberti los estudiaron–, en Florencia, donde no quedaba ningún vestigio, constituía un problema de primera magnitud. Por ello, ya en el segundo tercio del siglo XV, se hacía posar a los propios compañeros y aprendices del taller, junto a los vaciados de yeso, y esto produjo una fecunda interrelación de los dos sistemas: el proporcional o clásico y la veracidad del natural que caracterizaría al dibujo florentino.

Las dificultades surgirían a la hora de representar el movimiento sin que las figuras parecieran copias estáticas congeladas. Aunque los modelos se dispusieran en poses de aparente acción, al no moverse realmente, y no entender el artista las leyes de esos movimientos, sus representaciones parecían falsas, acartonadas y estáticas. León Battista Alberti (1404-1472) fue el primero que, en su *Tratado de la Pintura* de 1435, propone una alternativa seria al método de enseñanza de los talleres de pintura, el método que se denomina ABC, “los que empiezan a dedicarse al arte de la pintura procedieran como lo hacen según veo, los maestros de la escritura. Estos enseñan primero una a una todas las formas de las letras, que los antiguos llamaban elementos; luego enseñan cómo se componen con ellas sílabas y, finalmente, palabras. El mismo sistema deberían seguir nuestros principiantes en la pintura (dibujo). Primero deberían aprender de memoria y una a una, todas las siluetas de las superficies, por así decirlo, los elementos de la pintura (las líneas rectas y curvas del dibujo), luego las formas de las superficies (quiere decir formas geométricas: cubos, esferas, conos, etc.) y, finalmente, cada forma de cada órgano y memorizar todas las posiciones (individuales) en que se pueden presentar los órganos.”

14. Cennini, Cennino *El libro del arte* / Cennino Cennini; comentado y anotado por Franco Brunello; Madrid, Akal, D.L. 1988.

Asumiendo la crítica al método ABC, en el sentido que del sólo estudio de las partes es complicado conseguir un todo coherente, el método tuvo la virtud de elevar la praxis del artista haciéndole comprender que el dibujo es ante todo un sistema, una construcción, un lenguaje jerárquico, compuesto por diferentes elementos donde no todos los componentes tienen la misma función ni el mismo valor.

Hubo que esperar a dos grandes figuras: Leonardo da Vinci y Miguel Ángel para terminar de resolver los problemas de la representación del movimiento.

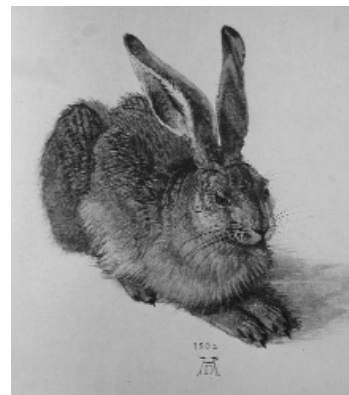
Leonardo, hijo también de notario, aprendió a dibujar con su padre y en una escuela de gramática. Al no estar condicionado por la enseñanza de un taller, tuvo libertad plena para elegir los modelos en su propio entorno vital sin pedirles que posaran. Se acostumbró a esbozar rápidamente del natural secuencias de movimientos como el vuelo de las aves o grupos humanos en su actividad cotidiana que, una vez llegado a casa, reconstruía pasándolas a pluma.

Esta habilidad le sirvió de mucho para obtener su primer encargo *La adoración de los Reyes*, pero se dio cuenta que no le servía para representar convincentemente figuras de tamaño monumental. En palabras de AP, "la naturalización del cuerpo y la de su movimiento, constituían, de hecho, dos problemas diferentes. El primero se podía resolver sin estudiar anatomía y, en cambio, el segundo sólo podía hacerse mediante el estudio de la anatomía". Laín Entralgo definiría este tipo de anatomía como funcional: ¿qué sucede con los músculos del brazo cuando se coge un peso?, ¿cuáles se estiran y cuáles se contraen?, ¿qué ocurre con las venas o los tendones? Y aquí hay una diferencia sustancial con la anatomía estatuaría que ya Ghiberti y después Alberti defendían "conocer dónde se encuentra cada músculo bajo la piel" pues el sólo conocimiento de esta anatomía "quiescente" o cadavérica no permite entender las dinámicas del cuerpo humano. De este modo, Leonardo se convirtió en el mayor experto de su época en la estructura y funcionamiento mecánico del cuerpo humano. Y esto lo consiguió utilizando la poderosa herramienta del dibujo que, al igual que hiciera con sus diseños de máquinas y todo tipo de artefactos mecánicos, "presentaba vistas desde todos los ángulos y mostraban las relaciones "constructivas" que existen entre ellos, pieza a pieza y capa a capa."

Para Leonardo, un "artista-ingeniero", el método ABC era mejor que el "holístico", basado en la copia de figuras enteras, pues éste dejaba a la pericia del aprendiz la capacidad para visualizar el movimiento en vez de enseñarlo. Ahora bien, el método ABC sólo tenía sentido acompañado de una disciplina que enseñara conocimientos de mecánica y fisiología del movimiento.

En el *Codex Atlanticus*, hacia 1508, bajo el título "Del estudio y su orden", Leonardo escribía:

"que primero han de aprenderse los miembros y sus funciones, (los modos de trabajar). Y sólo cuando se posean tales conocimientos han de sentirse los movimientos que se le presentan al



Albrecht Dürer. *La liebre*. Acuarela sobre papel teñido. 25 x 22,6 Albertina de Vienna.



Leonardo da Vinci (1452-1519) *Esquema de medidas de la cabeza estudio de caballo y caballeros*. Pluma, carbón negro, sanguina y tinta marrón. 280 x 222 mm Venecia, Galería de la Academia.



Leonardo da Vinci (1452-1519) *Estudio de drapado*. Punta metálica, carbón, bistre sobre papel preparado con rojo cinabrio. 257 x 190 Roma. Academia Nazionale des Lincei.



Miguel Ángel. *Estudios para el acompañante y la mano derecha de la Sibila Libia. Seis esclavos y cornisa*. Almagre sobre papel, pluma y tinta. 288 x 194 mm Oxford.

15. Holanda de, F., *Conversaciones con Miguel Ángel* (1538), Buenos Aires, La Reja, 1956.

hombre en cada situación. Y en tercer lugar ha de aprenderse a componer historias. Su estudio debe realizarse basándose en los movimientos naturales y casuales que se presentan en las diferentes escenas de las calles, plazas y campos anotándolos con unos pocos trazos que los resuman (...). Y a esos apuntes deberán dárseles en casa la forma completa”.

Miguel Ángel, bajo la protección de los Médici, también practicó la disección anatómica a principios de la década de 1490. Lo hizo porque pensaba que, para representar correctamente el cuerpo humano, podría ser de gran utilidad entender su funcionamiento y sus movimientos. No consiguió de una manera tan profunda como Leonardo entender y explicar la máquina corporal pero, sin embargo, pronto obtuvo los frutos, sus dibujos del cuerpo humano reflejaban a la perfección “la interiorización de las propiedades físicas y motoras del organismo”, lo que le permitió adquirir rápidamente una libertad en la creación de figuras inventadas desconocida hasta entonces.

“El nuevo método de formación elemental fue algo más que una mera reforma del antiguo: revolucionó todo el arte (...) al hacer que la libertad creativa fuera perceptible casi desde el principio como un acto subjetivo de imaginación, les infundió a los discípulos una confianza y seguridad en sí mismos hasta entonces desconocida gracias a la sensación de que era la madurez de la “idea”, y no la ejecución manual, la que da valor a la obra.

Las reflexiones de Miguel Ángel

Para profundizar en el debate sobre el papel del dibujo en la Italia de la primera mitad del siglo XVI, creo que merece la pena citar las *Conversaciones con Miguel Ángel* de Francisco de Holanda,¹⁵ uno de los pocos testigos al que le fue permitido hacerle unas preguntas al artista y el único del que quedan las respuestas registradas ya que las de Vasari se perdieron, según explica en su introducción Vintila Horia.

El libro se estructura en forma de cuatro diálogos de los cuales los tres primeros son los que corresponden a las conversaciones con Miguel Ángel. Cuatro personajes principales conversan sobre la pintura: Victoria Colonna, Miguel Ángel, Lactancio Tolomeo y el propio Francisco de Holanda.

En el capítulo segundo, Lactancio Tolomeo cita al escultor Pomponio Gaurico en su libro *De re statuaria*:

“Donatello, que fue uno de los primeros artistas modernos que en la escultura mereció gloria y nombre, en Italia, no enseñaba otra cosa a sus discípulos más que a dibujar, encerrando en una sola palabra toda una doctrina: Discípulos míos, yo os quiero entregar todo el arte de la escultura cuando os digo que dibujéis” (p. 66).

y sigue con su argumentación:

“Un dibujante de ingenio esculpirá y tallará en el duro mármol, en el bronce o en la plata, estatuas grandísimas (...) sin haber tenido nunca el cincel en la mano, y esto sólo por la gran fuerza que el dibujo posee” (p. 67).

Esta aptitud, sin embargo, no es reversible:

“Pero no por ello el escultor ha de saber pintar o manejar los pinceles, ni sabrá hacer un esbozo digno de la mano de un maestro. (...) Éste mismo, si es dibujante, será maestro en edificar templos y palacios; esculpirá estatuas y pintará cuadros. Miguel Ángel, Rafael y Baltasar de Siena, pintores famosos, han enseñado la Arquitectura y la Escultura” (p. 67).

Para reafirmar esta opinión, Miguel Ángel subraya:

“... no solamente el pintor del que se habla ha de ser instruido en artes liberales y otras ciencias como son la arquitectura y la escultura, las cuales pertenecen a su oficio, sino también que todos los otros oficios manuales que se practican en el mundo entero puede realizarlos, si lo quiere, con más arte que los mismos maestros de esos oficios. De manera que a veces me pongo a pensar y a imaginar que entre los hombres no existe más que un solo arte: el dibujo o la pintura, de la que todas las demás proceden” (p. 68).

Para Miguel Ángel, “el dibujo o la pintura” son esencialmente la misma cosa, la plasmación gráfica de ideas y proyectos. Unas veces utiliza el término “pintura” y otras el término “dibujo” para referirse a este orden de ideación superior. De alguna forma, la expresión “pintura” es equivalente a la actual de “proyecto artístico”. Así, después de un párrafo en el que comenta que todo lo que se hace en esta vida tiene que ver con el arte de la pintura, afirma:

“Así pues, cualquier hombre que quiera considerar con cuidado las obras humanas para mejor entenderlas, reconocerá sin titubeo alguno que están integradas por la pintura o por algo de ella.

Pero, ya que el pintor es capaz de inventar lo que aún no se ha inventado y de practicar los oficios de los demás y de ponerlos en evidencia con más gracia y mayor habilidad que los mismos artesanos, no se puede llegar a la conclusión de que cualquiera puede ser pintor o verdadero dibujante” (p. 69).

Lactancio responde mostrando

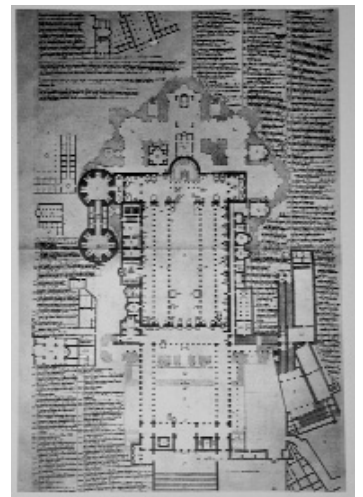
“la identidad existente entre las letras y la pintura” (...) Abramos ahora los libros de los antiguos (...) si es cierto que hay entre ellos artistas pesados y confusos, se debe al solo hecho de que el escritor no es muy buen dibujante y no cuida bastante el arte del dibujo ni sabe ordenar su obra. Al contrario, los que realizan obras coherentes y profundas son en cierto modo buenos dibujantes. El mismo Quintiliano, en su perfecta *Retórica*, recomienda a su orador, no sólo que observe la simetría del dibujo en la disposición de sus palabras, sino que también se esfuerce en trazar un dibujo con su propia mano. He aquí por qué, maestro Miguel Ángel, os sucede a veces llamar hábil pintor a un buen escritor o a un gran predicador y escritor al buen dibujante” (pp. 70-71).

La unión de significados en el uso de los términos *pintura*, *escritura* y *dibujo* sigue estando presente en el discurso de Lactancio “y quién más de cerca conocerá la antigüedad, se enterará de que la pintura y la escritura fueron llamadas conjuntamente pintura, en el tiempo de Demóstenes se usaba la palabra *antigrafía*, que significa dibujar o escribir, y era palabra común para ambas ciencias” (p. 71).

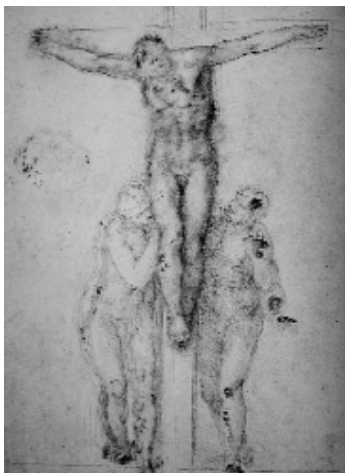
En el tercer diálogo con Miguel Ángel recogido por Francisco de Holanda, Miguel Ángel responde a la incredulidad de Lactancio ante la afirmación de que messer Francisco de



Miguel Ángel. *Copia del Original Retrato de Cleopatra*, 1532 Carboncillo sobre papel.



Donato Bramante. *Diseño de la planta de San Pedro* 1505-1506 Florencia, Uffizi.



Miguel Ángel. *Crucifixión*. Carbón negro y creta. 41 x 279 mm. British Museum



Albrecht Dürer: *Estudio de plantas*. Acuarela y gouache sobre papel teñido. Viena. Graphische Sammlung Albertina, inv. 3075.

16. Pevsner, N. *Las Academias del Arte*. Pasado y Presente, Madrid, Cátedra, 1982, p. 37.

Holanda haya podido hacer una copia de la Virgen de San Juan de Letrán al óleo sin haber nunca pintado antes con esa técnica.

“No se asuste vuestra señoría de esto. (...) el diseño al que por otro nombre llaman dibujo, es la fuente y el cuerpo de la pintura, de la escultura y de la arquitectura y de todo otro género de arte plástico, y de la raíz de todas esas ciencias. Y quien hubiese progresado tanto para dominar el dibujo, sepa que tiene un gran tesoro, y que podrá hacer figuras más altas que ninguna torre, tanto pintadas en colores como esculpidas en relieve, y no podrá encontrar muralla ni pared que no parezca estrecha para sus grandes imaginaciones”.

“Podrá este artista pintar al fresco (...) con todas mezclas y variedades de colores que se emplean en esta técnica de la pintura. Podrá pintar al óleo muy suavemente y con más saber, osadía y paciencia que los mismos pintores. Y en fin, logrará parecer perfectísimo y grande en un pequeño espacio de pergamino. Tan grande porque es grande, y muy grande la fuerza del diseño o dibujo, puede messer Francisco de Holanda pintar todo cuanto él quiera pintar, porque sabe dibujar” (pp. 108-109).

A continuación, Miguel Ángel corrobora la importancia que le da al dibujo:

“quién sabe dibujar bien un pie, un cuello o una mano, será capaz de pintar todas las cosas creadas en el mundo” (p. 111).

Las Academias

Miguel Ángel afirmaba que “*si dipinge col cervello e non colla mano*”. Leonardo ya se había referido antes que Miguel Ángel a que la teoría debía ir por delante de la práctica.

El nuevo concepto de artista no quiere vincularse al mundo artesanal sino al de las artes liberales. Leonardo difunde este nuevo concepto: el artista tenía que ser un científico y, por ello, lo esencial era la formación teórica –las ideas–, no la mera práctica. Así, aconsejaba que se estudiara primero la ciencia porque era la guía de la práctica.

Pevsner¹⁶ al que remito para una buena ampliación a estas notas, ha señalado que la nueva condición social del artista implicaba una nueva concepción de la educación artística, del taller del maestro que enseñaba a utilizar la mano, –un proverbio alemán describe claramente esta concepción “el ejercicio hace al maestro”–. Era necesario crear nuevas instituciones que formaran a los artistas para trabajar con el cerebro. Esta sería la misión de las academias.

Las academias surgen en Italia en el siglo XV. Su origen fue literario y filosófico, como la academia de Marcilio Ficino. Hacia 1490, Lorenzo *il Magnifico* encarga al escultor Bertoldo la dirección de una escuela para la formación de pintores y escultores independiente del sistema restrictivo de las corporaciones y gremios. Leonardo da Vinci se considera su fundador teórico y Miguel Ángel un alumno aventajado. En la práctica, Giorgio Vasari intervino en la Academia del Diseño de Florencia (1536) y Federico Zuccaro, fue un teórico de la Academia de San Lucas de Roma (1593). Dos son los elementos en que se basan las academias: la discusión teórica y la práctica del dibujo.

“Una de las principales aportaciones de *El libro del arte* de Cennino Cennini,¹⁷ en el siglo XIV, es conceder al dibujo una función didáctica fundamental. (...) Leonardo¹⁸ en su *Tratado de la Pintura* dedica el primero de sus cinco apartados al aprendizaje del joven pintor, asegurando que lo primero que debe hacer es formarse en el dibujo. Los tratados de Carducho¹⁹, Pacheco²⁰ y Palomino²¹ recogen estas ideas y recomiendan que, antes de comenzar a pintar, el principiante domine la técnica del dibujo.”

Hay que recordar que las oportunidades que tenían los aprendices de aprender a dibujar en los talleres gremiales eran bastante escasas: “no dedicaban gran tiempo al dibujo, el diseño era tarea propia del maestro, él era quien pensaba” (...) “Los maestros realizaban los *rasguños* que eran tanteos de composición, o de algún detalle, los cuales pueden ser una creación original o haberse servido de materiales de que disponían en el estudio, como las estampas. Con las ideas de los *rasguños* se hacía el dibujo definitivo que se repetía al mismo tamaño que iba a tener la pintura, el llamado cartón y en esta fase como comenta Carducho²² existían técnicas para que los aprendices y oficiales pasaran el cartón del maestro al óleo”. El dibujo, por tanto, “era una disciplina relacionada con la faceta intelectual y creadora del maestro, a la que ellos no tenían acceso.”²³

La única manera para un aprendiz con talento de salir del círculo vicioso del taller y la receta secreta era asistir a las clases nocturnas de las academias donde se ofrecía la oportunidad de copiar un modelo vivo y de asistir a clases teóricas. Esto hizo que los dos modelos de enseñanza, siendo diferentes, convivieran y se complementaran. Un ejemplo lo constituye la academia de Pacheco en la que se formó Velázquez. Basada en el modelo de academia literaria italiana estaba formada por intelectuales, artistas y mecenas. Su obra *El arte de la Pintura* puede considerarse un compendio de lo que allí se trataba. En ella se da a la pintura un status dentro del arte de la erudición, con lo cual el verdadero pintor debía de ser un estudioso, un modelo de artista intelectual. Para Brown²⁴, Velázquez es entendido como ejemplo de la realización del ideal académico del pintor erudito que alcanzó la síntesis entre el arte y la erudición.

Como resumen a este breve opúsculo, señalamos que la capacidad de diseñar en el Renacimiento era fruto de la erudición, es decir, de la formación en amplios campos del saber. Sólo la capacidad de conexión que proporciona ese saber es capaz de otorgar el sustrato conceptual para poder llevar a término un proyecto iconográfico. Desgraciadamente, la formación de los pintores obtenida en talleres artesanos raramente llegaba a cotas de gran excelencia intelectual, quedándose en mera destreza manual. Las escuelas de aritmética, como las academias, resultaron ser después valiosos lugares donde el dibujo se practicaba de una forma radicalmente proyectual al estar íntimamente imbricado en la solución de problemas de cálculo, destacando las figuras de Ghiberti y Brunelleschi.



Rafael (1483-1520) *Santa Catalina de Alejandría*. Carbón y creta. 587 x 346 mm Louvre.

17. Cennini, Cennino *El libro del arte* / Cennino Cennini; comentado y anotado por Franco Brunello; Madrid, Akal, D.L.1988.
18. Vinci da, L., *Tratado de la pintura*, Madrid, Akal, 1986.
19. Carducho, V., *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencias*, 1633, edición de Calvo Serraller, F., Madrid, 1979.
20. Pacheco, *El arte de la pintura* (1649), Madrid, Cátedra, 1990.
21. Palomino de Castro y Velasco, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1988.
22. Carducho, V., *Ibid.*
23. Moreno de las Heras, M. «El pintor: El Taller, la Academia y el Estudio», en *La formación del Artista*, de Leonardo a Picasso, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 1989, p. 54.
24. Brown, J., *Velázquez, pintor y cortesano*, Madrid, Alianza ed., 1986.

El otro gran problema, el de la representación del cuerpo humano, se mantiene con Cennini en una representación ideal, fundamentada en las proporciones de la antigüedad clásica, lo que produce figuras estatuarias alejadas del natural.

La utilización en Florencia de modelos del natural junto a los modelos clásicos posibilita un tipo de dibujo con un grado de veracidad muy alto pero estático. Para resolver el problema del movimiento, Alberti propone el "método del ABC", a semejanza del método para aprender a escribir, como cartilla para la formación de los pintores.

El problema de la representación veraz del movimiento lo resolvieron definitivamente Leonardo y Miguel Ángel a través de sus estudios de la anatomía funcional y motora del cuerpo humano. Los dos eran partidarios del "método del ABC" unido a los estudios de anatomía fisiológica. La sabiduría así obtenida les dio libertad plena para representar todo tipo de figuras imaginadas al servicio de sus propios diseños o historias con una convicción vital y una dinámica excepcionales.

1.3.2. ¿Dónde ves líneas en la naturaleza?

A continuación, apuntaré algunos problemas que removieron los fundamentos del lenguaje del dibujo, en los orígenes del movimiento moderno, desde principios del siglo XIX, con Goya y Delacroix, hasta principios del siglo XX, con Cézanne y Picasso. Seguiré el discurso de Dore Asthon que, en su *Fábula del arte moderno*, plantea lúcidamente estas controversias: la polémica entre Ingres y Delacroix por el uso de la línea en el dibujo, la elección del modelo, el principio del *modelé* de Rodin, los géneros, la construcción como proyecto articulado que se da en la propia superficie del cuadro planteada por Cézanne y desarrollada por Picasso, etc. Doy las gracias a un gran maestro del dibujo contemporáneo Pedro Martínez Sierra, por permitirme publicar corregidas y adaptadas estas notas que en su momento elaboré para una introducción a su propia obra.

Balzac, en su libro *La obra maestra desconocida*, caracteriza al pintor Frenhofer, como a un hombre que lucha por pintar el retrato vivo y absoluto de una mujer. En su lucha titánica por conseguir una obra maestra, es decir, traspasar el umbral de las apariencias, cae en la soledad, en la alienación y hasta en la duda de su fe en el arte.

Frenhofer lucha con ansiedad para pintar lo que ha de ser su mejor cuadro, *La Belle Noiseuse*. Balzac se sirve del pintor Frenhofer para afirmar que el ansia forma parte de la propia naturaleza del artista, de la cual, él mismo estaba poseído. A fin de superar el abismo al que conduce la expresión emocional sin restricciones, Frenhofer lleva a cabo estudios metódicos de grandes maestros, como Tiziano, capa por capa, para comprender los efectos de la luz sobre los cuerpos.

"A diferencia de como hacen multitud de ignorantes que creen saber dibujar porque trazan líneas cuidadosamente nítidas, no he marcado los bordes exteriores de mi figura, ni tampoco he subrayado todos los detalles anatómicos, pues el cuerpo humano no es sólo líneas. En este aspecto, los escultores pueden acercarse más a la verdad que nosotros. La naturaleza se compone de una



HSÜ PEI-HUNG: *Lonely Ferry*. Tinta sobre papel. National Gallery in Praga.



Ando HIROSHIGE: *Paisaje de montañas*. Tinta y colores sobre papel. Washington, Freer Gallery of Art.

serie de formas redondeadas que se envuelven las unas en las otras. En términos estrictos el dibujo no existe [...] La línea es el medio a través del cual el hombre percibe el efecto de la luz sobre los objetos; pero en la naturaleza no hay líneas sino plenitud; se dibuja moldeando, es decir se destacan las cosas del medio en que se hallan...”

Goya abunda en esta idea: “¿dónde ves líneas en la naturaleza? Por mi parte, sólo distingo volúmenes de luz y sombra.”

Delacroix, al igual que Frenhofer, aconseja a los pintores que actúen como los escultores: “estos no inician su trabajo delineando el contorno, con sus materiales construyen la apariencia de un objeto sin desbastar pero que presenta ya la principal condición de la escultura: relieve palpable y solidez.”

Para el poeta y crítico Théophile Gautier, el artista tiene dos tipos de lucha: la lucha contra la naturaleza que se da en el que sólo copia el modelo exterior; y la lucha contra la propia naturaleza de la pintura, del dibujo, o de la escultura que se produce a través de un modelo interior. Para que aflore este modelo interior, no se puede poner trabas a la intuición, por lo que Gautier propone la apertura a ese espacio imaginario por medio de la espontaneidad de los bocetos y evitar así lo que Delacroix ya denunciaba, “el artista inspirado en su trabajo (...) modifica su obra, la echa a perder, la trabaja en exceso, y para no disgustar a nadie trata de amaestrarla y pulirla”.

Sobre esta cuestión, es clarificadora la controversia expuesta por Balzac: Frenhofer recrimina al pintor Porbus su falta de profundización en el verdadero espíritu de la naturaleza, confundiendo a ésta con sus apariencias o efectos, –el modelo exterior–. Porbus, un pintor mediocre, se defiende criticando el exceso de meditación de Frenhofer sobre la naturaleza de los colores y la verdad de la línea que le llevaron a dudar del objeto mismo del dibujo, –el modelo interior–, y aboga por el ejercicio continuado del dibujo y la pintura pues cuando razonamiento y poesía pugnan con el lápiz y los pinceles, se acaba dudando.

Para Balzac, la duda es vital para llegar a una obra maestra y esta conlleva el trabajo hasta la extenuación. En el fondo, la duda es una abstracción. El artista se enfrenta a la tarea de abstraer de la naturaleza las estructuras esenciales

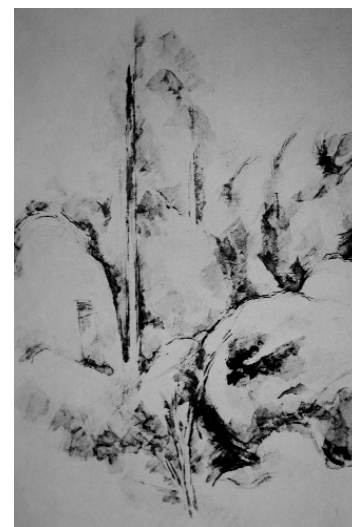
Años más tarde, Cézanne confirma esta manera de ver con las profundas implicaciones que supone para el futuro de la pintura y la escultura modernas. Para Cézanne el temperamento es una fuerza elemental, al genio se llega con un tremendo esfuerzo, identificándose plenamente con Frenhofer. Picasso se refiere al ansia de Cézanne como la más importante lección de su único maestro.

Cézanne pensaba que el dibujo es una abstracción:

“Uno dibuja en el mismo grado en que pinta. La precisión en el tono proporciona a un tiempo la iluminación y el volumen del objeto.



Edgar DEGAS: *Paysage*. Pastel. Paris, Louvre.



Paul CÉZANNE: *La cabaña en el bosque*. Col. H. Berggruen, París.



Paul CÉZANNE: *Paisaje con tejados*. Rotterdam, Muecum Boymans-van Beuningen.



Paul CÉZANNE: *Castillo negro*. Carbón y acuarela. Rotterdam, Mucem Boymans-van Beuningen.



Paul CÉZANNE: *Tejados de L'Estaque*. Acuarela. Rotterdam, Mucem Boymans-van Beuningen.



Paul CÉZANNE: *estudio de árbol*. Acuarela. Hunsthaus, Zurich.



Paul CÉZANNE: *Molino junto al río*. Acuarela. Kuntshalle, Hamburgo.

La línea y la delimitación de los volúmenes no existen. El dibujo es una plasmación de los contrastes o simplemente la plasmación de dos tonos el blanco y el negro. El dibujo puro es una abstracción. El dibujo y el color no son dos cosas distintas, puesto que todo lo que se da en la naturaleza presenta algún tipo de colorido.”

Frenhofer, el personaje de Balzac, sigue abundando en sus reflexiones sobre la inconsistencia del dibujo:

“Tal vez no conviniera dibujar un solo rasgo y fuera mejor atacar una figura por el centro, dando prioridad a las zonas iluminadas”

Cézanne es citado por su amigo Bernard,

“No existe ni la línea ni la delimitación de los volúmenes: sólo existen los contrastes. Y no contrastes de luces y sombras, sino contrastes proporcionados por las sensaciones cromáticas. La delimitación de los volúmenes debería seguirse de la exactitud de la relación entre los tonos. Cuando se yuxtaponen de manera armoniosa y completa la pintura desarrollará por sí misma la delimitación de los volúmenes.”

Cézanne defiende la idea de que una obra es un proceso articulado, un proyecto a construir, cuando en 1904 escribe a Camoin:

“Ante todo debe luchar por conseguir un buen método constructivo [...] Miguel Ángel es un constructor y Rafael, por mucha que sea su grandeza, es un artista siempre atado a su modelo”.

Una característica del proyecto articulado es la observación rigurosa. Poussin ya establecía dos formas de contemplar un objeto, la que simplemente los ve y la que lo considera atentamente. Picasso valora la atención de Cézanne: “cuando está ante un árbol observa atentamente lo que está ante sus ojos; lo mira fijamente como el cazador a su presa. Si atrapa una hoja ya no la suelta. Teniendo la hoja tiene la rama. Y el árbol no se le escapará.”

“Treinta y seis veces y cien veces más...” escribe Rilke a propósito del trabajo continuado y testarudo de Cézanne. Rilke describe el arte como un proceso lento, comparando a los artistas con los árboles que crecen despacio, pacientes, apoyados en profundas raíces.

Cézanne se refiere al ideal artístico como una “concepción de la naturaleza.” La concepción de la naturaleza no es la naturaleza misma, es una construcción. La naturaleza es siempre la misma pero nada en ella es duradero “todo lo que vemos se dispersa y desaparece...” En el proceso constructivo está la esperanza de la certidumbre. El acto constructivo es un acto de encaje, de trabazón para poder conseguir estructuras firmes. Cézanne ilustra este acto constructivo con un movimiento de cierre de los brazos extendidos hasta un acoplamiento total de las dos manos con los dedos íntimamente imbricados.

Esta posición ya la proponía Rodin con su principio del “modelé” (modelado). Por un lado, estaba su compromiso con el *Homo faber*, el trabajo manual, el oficio, la atención rigurosa y su respeto por la tradición clásica y medieval. Pero esto no impidió su reflexión sobre la “continuidad de la forma”. la naturaleza de los planos como lo opuesto al contorno, el tener en cuenta las infinitas intersecciones de la luz y el objeto, cada una de ellas radical-

mente distinta donde las superficies constituyen un sistema, y la consideración anecdótica del "tema". Bajo este punto de vista, un fragmento de un brazo o una mano es el "todo" y la propia relación de las formas entre sí constituye el "tema" de investigación. Tanto Rodin como Cézanne obtenían la objetividad del encuentro cara a cara con las cosas. La representación ajustada a la verdad se situaba en una posición equidistante entre lo escueto o demasiado poco y lo vacío del demasiado. "el modelo parece la obra de arte es"

El artista debía lidiar con todo, incluso con lo repulsivo. Rodin, como Fenhof y Baudelaire, buscó modelos en los que la vida era más grandiosa y más cruel aceptando el abismo de la expresión emocional sin restricciones.

Para Picasso, Cézanne constituía la unidad, la ley y la fuente de todos los elementos con los que elaborar su propio sistema formal, la idea del sombrero para recortar el cielo: "Toda la pintura contemporánea sale del sombrero de Cézanne". El cuadro es una superficie plana e impenetrable como una pared donde se reconstruye otro mundo a partir del real. La observación metódica de la realidad cuestiona lo que el ojo ve, independientemente de la sensación visual, para reconstruirse en el cuadro con otras características. El cielo y la montaña pasan a un primer plano, los objetos cercanos se fragmentan fundiéndose con lo lejano y el sombreado no modela, se emplea para establecer ritmos pictóricos, atenuándose las diferencias entre figura y fondo.

Gyorgy Kepes aproxima esta doble condición al contexto de una obra de arte:

"la transparencia implica algo más que una mera característica óptica, implica un orden espacial amplio. La transparencia significa una percepción simultánea de diferentes posiciones espaciales. El espacio no sólo se desvía, sino que fluctúa en una actividad continua. Mientras uno ve cada figura, ya como cercana, ya como lejana, la posición de las figuras transparentes tiene resultados equívocos".

Kandisky y Klee no sienten la necesidad de aplicar una matriz restrictiva para situar sus objetos principales, dejando de lado los problemas de la rejilla ortogonal de Cézanne y del cubismo posterior, para sustituirlos por un campo de influencias mucho más dinámico. En este campo, los medios tonos, los negros y los blancos se activan por su graduación de valor y nodos posicionales más que por su pertenencia a un orden geométrico predeterminado.

Las composiciones de estos artistas flotan en un espacio de atmósfera difusa, opuesta a la rígida estratificación que propuso el cubismo. Lo importante aquí son los márgenes de las cosas, el territorio donde comienzan los límites, descubriendo otro espacio más allá de esas fronteras.

Surge de nuevo la dialéctica planteada por Frenhofer: ¿la percepción de las cosas como dibujo de contorno que las delimita o como vacío del espacio que las limita?

En 1913, Duchamp hace su primer "ready-made", *El botellero*, un gesto artístico como comentario al mundo del arte. En 1911-12, surgen los *collage* cubistas, los elementos más acá del lienzo, las maquetas de guitarras hechas con *ensamblajes* de otros obje-



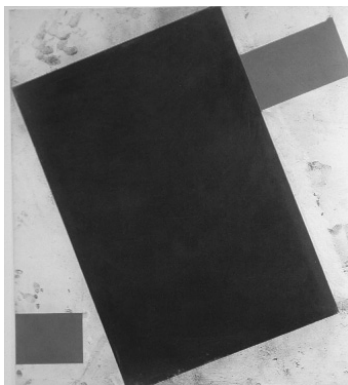
Paul CÉZANNE: Paisaje con tejados.
Rotterdam, Mueum Boymans-van Beuningen.



Giuseppe DE NITTIS: Árboles en el agua. Tinta china acuarela y papel blanco. Florencia, Galería de los Oficios.



Vincent VAN GOGH: Cipreses. Pluma de caña y tinta marrón sobre lápiz. Chicago de Art Institute.



Joel Shapiro. S.T. Carbón sanguina sobre papel.

tos o fragmentos de ellos. Se utilizan materiales industriales intentando evitar la mano del pintor. Desaparece el concepto de textura como gesto manual, como firma del artista, por el de la originalidad de su factura.

“El mundo actual es abstracto y la pintura debe serlo”, dice Mondrian.

En 1912, Kandinsky pinta sus primeras acuarelas abstractas.

“La pintura es una actividad intelectual y no se puede repetir. Una vez que alguien ha pensado algo, no lo puede repetir”.

En 1913, Malevich pinta Cuadrado negro sobre blanco, “grado cero de la pintura”. Lizzitsky, discípulo de Malevich, comenta que la pintura había sufrido una progresión del infinito al cero pero, a partir de ahí, como los números negativos de las matemáticas, podría seguir progresando de nuevo hacia el infinito.

“El mundo no se dibuja como se ve sino como se piensa”.

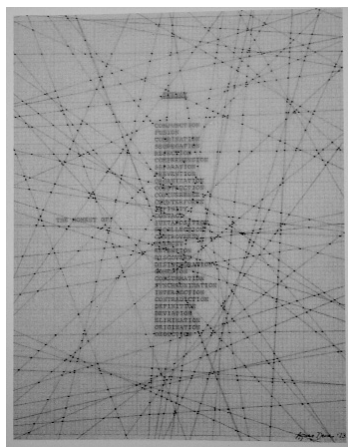
1.3.3. Dibujo contemporáneo: dibujo procesual

Un último salto conceptual nos lleva a fijarnos en cierta tipología de dibujos contemporánea caracterizada por su naturaleza procesual.

Hay una doble acepción del dibujo por la cual éste ha ocupado un rol ambivalente en la historiografía del arte: fundacional y periférico, central y marginal. En general, se piensa que es la madre de las artes pero esta generalidad no deja de ocultar su rol germinal, su carácter liminar, que hace que tenga una posición inestable en comparación con la escultura o la pintura, por ejemplo. Si estamos ante un dibujo preparatorio para una obra, no deja de ser incompleto con respecto a la completitud de la obra final. Si estamos ante un dibujo que representa la obra final, no deja de ser un simulacro de la misma. Paradójicamente, este estatus inestable es el que le convierte en fundamental para las otras artes y el que le ha dado históricamente el carácter de paragon.

“No hay una manera de hacer un dibujo –hay sólo dibujo–” sostiene Richard Serra²⁵ refiriéndose al colapso que se produce en un dibujo entre lo que significa y el cómo está hecho, como si las maneras de hacer un dibujo –la manera académica o convencional y la no artística– estuvieran condicionadas por el puro acto de hacerlo. Surge aquí la cuestión de lo que propiamente constituye un dibujo y si las técnicas de dibujo están sobrepasadas por la condición de actualidad o novedad.

La actualidad supone un “presente eterno” que no es cierto. Para Serra era la década de los setenta, pero nos interesa su formulación del conflicto entre sentido y acabado y el replanteamiento que supuso para las técnicas, las herramientas y los materiales del dibujo, el nuevo estatus de la forma en proceso o “antiforma” que se dio en el arte de ese período. La noción de proceso tiene un significado literal: el acto o evento por el cual alguna cosa va a comenzar o simplemente es. Otro significado proviene del campo del discurso



Agnes Denes Syzygy- *The moment of...* 1972 Ink and typewritten text on lavender film grid Two drawings 10 x 8 inc

25. En «About Drawing: An Interview» reimpresso en Richard Serra: Writings, Interviews, Chicago, The University of Chicago Press, 1994.

de la historia del arte y se refiere al “arte procesual”, un tipo de manifestación artística sobre todo a través de esculturas e instalaciones, que se produjo en los años sesenta y setenta, cuyos artistas –entre otros: Eva Hesse, Mel Bochner, Richard Serra, Robert Smithson, Carl Andre, Richard Tuttle, Bruce Nauman, Linda Benglis, Robert Morris, Joel Shapiro, Gordon Matta-Clark, etc.– practicaban lo que Robert Morris definía como antiforma: “las condiciones de ordenación son necesariamente casuales e imprecisas y no enfáticas”²⁶, los materiales son pobres o industriales, no pertenecientes a la tradición artística y el gesto se convierte en una característica fundamental, no asociada a la gestualidad humana convencional sino a la que surge de someter los materiales a actos puramente azarosos o aleatorios como las salpicaduras, los goteos, los derramamientos, las colgaduras, los enrollamientos o la caída libre sobre el suelo.

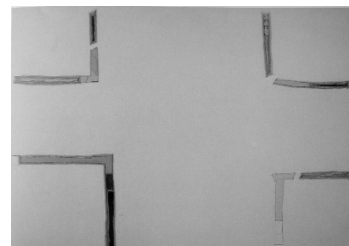
Surge la cuestión de la relación entre el dibujo producido en estos años y el arte procesual. Pamela M. Lee²⁷ recoge las opiniones de Serra: el dibujo “simplemente es” y sostiene que lo que esta frase encierra tiene que ver con el sentido de “duración” del dibujo, con su “temporalidad” que siempre implica una medida de su pasado y su futuro. Una aproximación literal desde la perspectiva del proceso es que el dibujo es una forma de registro del proceso de hacer del artista. Otra aproximación tiene que ver con poner en cuestión los fundamentos mismos del dibujante que, por convención, son la línea, la herramienta y la mano, con el argumento de que no sirven fácilmente a los procesos artísticos contemporáneos en los cuales está presente esta tradición y la idea de transgredirla desde sus mismos fundamentos. La línea pierde su condición definitoria por medio de la repetición y no jerarquización: trazos de mismo grosor, tamaño, intensidad, etc.

Las herramientas no son las típicas de la tradición –lápiz, carbón, etc.–, procediendo de las artes aplicadas, las artesanías y la industria. Se dibuja con cuchillas (Gordon Matta-Clark), alambres (Richard Tuttle), se utilizan los muros de una habitación en vez de papel (Mel Bochner), etc.

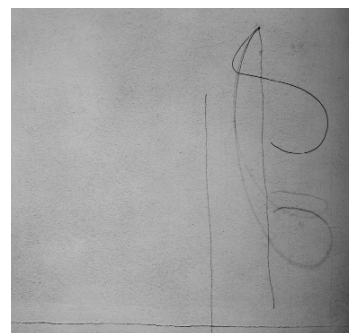
Y, por último, el gesto ya no es gobernado por la mano, utilizándose técnicas alternativas mecánicas o aleatorias que ya indicamos como el goteo, el derramamiento de líquidos, las salpicaduras, el “frotage”, etc.

Parece plausible, por tanto, relacionar este tipo de dibujos con el arte procesual ya que en sus estrategias de legibilidad interviene de manera fundamental el proceso de su hacer, planteando alternativas a los modelos de la tradición: el dibujo de contorno, el modelado y el claroscuro.

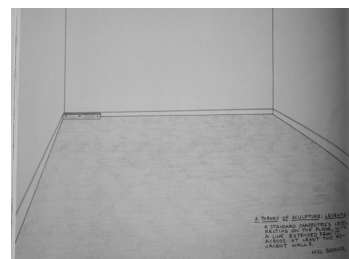
Para entender el alcance de esta alternativa, necesitamos repasar la tradicional dicotomía entre materia y forma pues sus repercusiones en el arte procesual son importantes, como planteó Robert Morris en su trabajo *Anti Form*. Desde luego, la relación que se produce entre el significado y el acabado es fundamental en este tipo de obras. Panofsky denominó “pseudomorfología” a esta clase de obras aleatorias basadas en una lectura donde predomina la materia sobre la forma.



G. Matta-Clark *Genoa* (*A W-Hole House: Datum Cut Cut Drawing*) 1973 Stack of cut cardboard 26 x 37 inc



Richard Tuttle, *Wire Piece #48*, 1972 Píncel, alambre, clavos



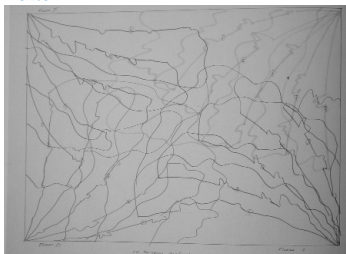
Mel Bochner, *A theory of Sculpture: Leveling*, 1969 Pencil and ink on paper 11 x 13 inches

26. Robert Morris, «Anti Form», reimpreso en *Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris*, Cambridge, The MIT Press, 1993.

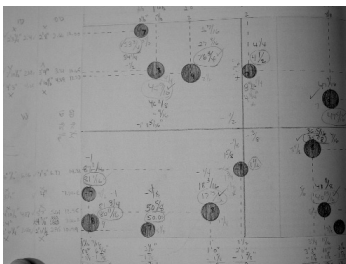
27. Pamela M. Lee, «Some kinds of duration: The temporality of drawing as process art» en *Afterimage: Drawing Through Process*, Cambridge, The MIT Press, 1999, pp.25-48.



Bruce Nauman, *both lips turned out/ mouth open / upper lip pushed up by right thumb and lower lip pulled/ down by right forefinger/ both lips squeezed together from/ the side by the thumb/ and forefinger right hand*, 1967 Pen and wash on paper 19 x 27 inches



Barry Le va, *4 phase-corner Blow Piece*, 1969 21 x 25 inches



Nancy Holt, *Drawing for a positioning of holes in the Perseus Constellation for 'Sun Tunnels'* 1975 Pencil on paper 18 x 24 inches

28. Para el interesado en profundizar en la dicotomía entre materia y forma, Heidegger la trata, en *El Origen de la Obra de Arte*, sin embargo lo hace, en un contexto filosófico demasiado alejado del problema que aquí tratamos de dilucidar.

29. Focillon, Henri, *La vida de las formas y elogio de la mano*, Madrid, Xarait, ed., 1983, p.59 y 65-66.

Desde el punto de vista de la materia, estas obras no dejan de pertenecer a la tradición moderna de las vanguardias en cuanto al uso de los materiales no artísticos que se fetichizan: la verdad de los materiales hace verdadero al objeto. Las piezas son identificadas por el esquema interpretativo de que la virtud está en la presencia del material puro sin tratar. Se obtienen así obras sin forma predeterminada, en oposición al tradicional esquema por el cual la forma se consigue a partir de un esfuerzo intelectual que es consecuencia de la lógica de la "techne".

Las relaciones entre los pares de conceptos materia/forma²⁸ y acabado/ significado no son de exacta analogía. Es posible que esta dicotomía sea registrada de forma importante a través del dibujo ya que éste presenta una claridad y transparencia en su hacer procesual, de la que muchas obras finales esculturas o instalaciones carecen.

El modo de significar al hacer un dibujo es correlativo a la forma en que un artista elige y coloca la materia. Serra rechaza la división materia/forma cuando proclamaba: "No hay una manera de hacer un dibujo, hay sólo dibujo".

Por lo que acabamos de apuntar, el dibujo tiene una naturaleza inestable, fugaz, momentánea, preparatoria e inacabada que lo acerca mucho a ciertas concepciones contemporáneas de lo temporal.

Focillon, en su *Vida de las formas* (1934), plantea el problema de la forma en el tiempo argumentando dos tiempos: uno de "orden interno: ¿cuál es la posición de la obra en el desarrollo formal?" y otro "de orden externo ¿qué relación hay entre ese desarrollo y los otros aspectos de la actividad?"

Más adelante se refiere al momento de la obra, no siempre coincidente con el momento del gusto.

"Podríamos concluir que (...) la obra promulga de repente con fuerza avasalladora, una actualidad necesaria o bien que alcanza su propia actualidad por delante del momento del gusto. Pero en uno y otro caso, en el instante en que nace, constituye un fenómeno de ruptura. (...) A la noción de momento conviene añadir la noción de acontecimiento que la corrige y la completa ¿Qué es un acontecimiento? Un precipitado eficaz (...) es decir, estructura y definición del tiempo."²⁹

Podríamos aplicar estas reflexiones y señalar el "doble tiempo" de un dibujo; por un lado, su tiempo literal o interno, adscrito a la noción de estado de un proceso o de un proyecto y, por otro, su tiempo histórico, asociado a la noción de acontecimiento que irrumpe en un contexto determinado.

Los dibujos hechos en los años sesenta y setenta son dibujos diagramáticos, insertos en un contexto artístico procesual y, en general, abstractos. Tienen en común la importancia que le dan a la materia sobre la forma. Focillon piensa que el dibujo es un tipo de estructura para la materia como si la materia estuviera unida a la línea como la carne al esqueleto.

"Quizás se piense que existen ciertas técnicas en que la materia es indiferente, que el dibujo, por ejemplo, la somete al rigor de un puro procedimiento de abstracción, y que al reducirla a la función de un mínimo soporte, la volatiliza casi. Pero este estado volátil de la materia es aún materia, y al encontrarse tratada, oprimida y dividida de este modo en el papel, (...) adquiere una fuerza particu-

lar. Además su variedad es extrema: tinta, aguada, mina de plomo, piedra negra, sanguina, tiza, separadas o unidas forman otras tantas propiedades definidas y por tanto otros lenguajes.”³⁰

Robert Morris sitúa el origen de la *Anti-Forma* en los dibujos “*non finitos*” del alto Renacimiento, cuando el artista es consciente de la importancia no sólo de significar sino también del proceso mismo por el cual este significado se produce. Estos dibujos son fundamentalmente ambiguos porque aluden a la vez las dos temporalidades de Focillon, a su propia temporalidad procesual y a la temporalidad histórica.

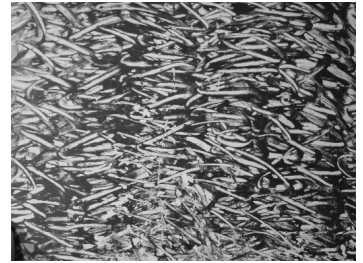
Pamela M. Lee se refiere a los aspectos de la temporalidad en el dibujo recogiendo la idea de momento y acontecimiento de Focillon junto a la ambigüedad del *non finito* y la *Anti Forma* de Morris, para proponer tres modelos que caracterizan el tipo de duración o actualidad de estos dibujos. Se refiere al modelo de tiempo entrópico de Robert Smithson, el modelo de tiempo transitivo de Richard Serra y su *Verb List* (1967-68) y el modelo aleatorio de la serie *Blind Times* de Robert Morris (1973).

El **modelo entrópico** se caracteriza por la no duración. Robert Smithson, en su texto “*La entropía y los nuevos monumentos*”, argumenta:

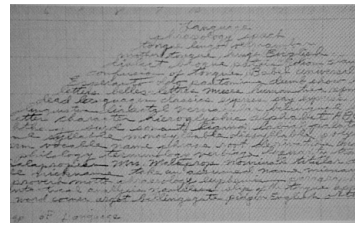
“El tiempo como decadencia o evolución biológica es eliminado por muchos de estos artistas; este desplazamiento permite al ojo ver el tiempo como una infinidad de superficies o estructuras. Las cuestiones de forma parecen tan totalmente inapropiadas como las cuestiones de contenido. El problema de la forma frente al contenido, por ejemplo, conduce a una dialéctica ilusionista que se convierte en el mejor de los casos, en reacciones formalistas en contra del contenido. La reacción sigue a la acción, hasta que finalmente el artista se cansa y opta por una inacción monumental.”³¹

El dibujo de Smithson, *A Heap of Language* (1966). Está compuesto por una irregular pirámide de palabras que hacen referencia a la confusión, dialectos, jeroglíficos, torre de Babel... Las palabras hablan de la pirámide y son amontonadas en forma piramidal. Sol LeWitt, en *The Location of Geometric Figures...* (1976), también dispone palabras dentro de figuras geométricas descritas por las propias palabras caligráficas. Ambos dibujos tienen en común el estar dispuestos sobre retículas, severas geometrías y colores mínimos que podrían entenderse como la antítesis del arte procesual y, sin embargo, las palabras caligráficas a mano introducen cierta volatilidad, duda o inconsistencia que los hacen entrópicos e inestables. En su artículo “*Paragraphs on Conceptual Art*”, Sol LeWitt reclama la importancia de la idea en el trabajo y la necesidad de el proceso: “Todos los pasos intervienen –garabatos, bocetos, dibujos, obras fallidas, modelos, estudios, pensamientos, conversaciones son de interés–.”³²

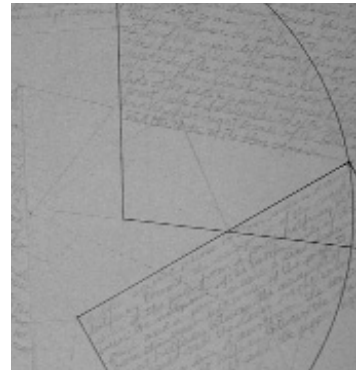
LeWitt piensa en el dibujo como un material de registro de un proceso conceptual. Tanto él como Smithson imprimen la materia de las palabras, exigiendo una doble lectura al espectador y dos tiempos: el del lector, en el que las palabras se descifran, y el tiempo de una obra visual, el montón de signos que conforman una ambigüedad, una inconsistencia, frente al marco geométrico o la retícula. En el fondo, se trata de visualizar cómo una idea, un sistema de pensamiento ordenado, un proyecto, por el hecho de ser representado en cualquier lenguaje –en este caso, el dibujo– tiende al desorden



Joel Shapiro, Finger print Drawings, 1969.
Tinta negra sobre papel



Robert Smithson A heap of Language, 1966
Lápiz sobre pael 6 x 22 inches

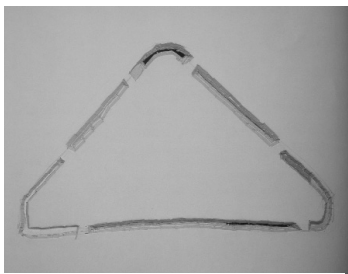


Sol LeWitt *The Location of Geometric Figures: A Blue Square, Red circle, Yellow Triangle, and Black Parallelogram*, 1976 Lápiz y tinta de color sobre papel 17 x 17 inc

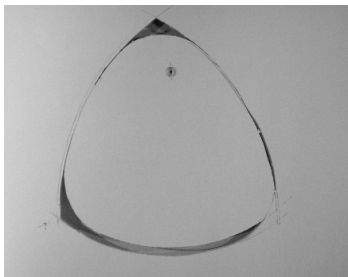
30. *Ibid.*, p. 39.

31. Robert Smithson, «La entropía y los nuevos monumentos» en Robert Smithson. *El paisaje entrópico*, Valencia, IVAM, 1993, pp. 65-66.

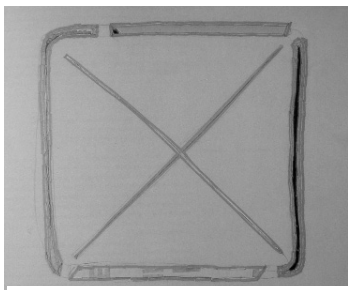
32. Sol LeWitt, «Paragraphs on Conceptual Art», *Artforum* 5, n.º. 10 (summer 1967), p. 83.



G. Matta-Clark *Genoa ('Infraform' Cut Drawing)*
1973 Stack of cut cardboard 17 x 24 inc



G. Matta-Clark *Untitled (Cut Drawing)* 1974
Pencil on Stack of cut Paper 24 x 37 inc



G. Matta-Clark *Genoa ('A W-Hole House: Roof top atrium cut' Cut Drawing)* 1973 Stack of cut cardboard 17 x 24 x 1,5 inches

pues inevitablemente surgen cualidades locales, ruidos o leves perturbaciones que, sin embargo, son capaces de alterar significativamente el orden global, disipándolo.

Richard Serra establece otro modelo de entendimiento del tiempo en el dibujo, el **modelo transitivo**. En su *Verb List* utiliza una larga lista de verbos que indican acciones: cortar, plegar, estirar...etc. "Mis actividades en relación con los materiales son estructuradas por el lenguaje porque tiene la misma función que los verbos transitivos". De la misma forma que cortar describe una acción específica sobre alguna cosa, la transitividad en el dibujo actualiza el nexo material, la herramienta, en la práctica del dibujante. Los dibujos procesuales hacen explícita su no obediencia a las leyes de la composición tradicional ni a la dicotomía entre forma y materia o significado y acabado. Los dibujos de Richard Serra, Gordon Matta-Clark, Richard Tuttle, etc. no pretenden ser buenos dibujos de un dibujante experto, ni pretenden tener una forma o una materia o un gesto particulares, más bien oscilan entre forma, materia y gesto, a través de la provocación de una acción sobre un material.

Para ejemplarizar este modelo transitivo, nos centraremos en los dibujos de Gordon Matta-Clark pues nos interesa resaltar el quiebro del material.

Jene Highstein, escritor y amigo del artista, recuerda lo que éste le dijo al recibir como regalo de cumpleaños un libro cortado titulado *Door Swung*: "es una forma de hacer dibujos de manera escultórica".

Así, en los dibujos cortados de Gordon Matta-Clark, montones de papel o cartón son apilados, sometiéndolos a incisiones y cortes que revelan formas geométricas. Las propiedades gráficas de la línea vienen implicadas por el tipo de corte o incisión, la figura está afectada por el grado de profundidad en la incisión con el fondo revelándose éste como un hacedor muy activo de la figura. Esta indeterminación en sus dibujos entre el material vaciado y lo que queda es la misma que la que se produce en sus cortes en los edificios abandonados. Richard Nonas, escultor y colaborador de Matta-Clark comenta: "La inmediatez y la ambigüedad de la escultura de Gordon sólo son encarnadas por los dibujos cortados maravillosamente directos, y las películas extraña y resueltamente parecidas a esos lugares". Es precisamente la ambigüedad, la doble realidad de estos dibujos, como documentación y como obra de arte, la que hizo que Matta-Clark fuese capaz de proporcionar a este trabajo la combinación de cosa en-sí-misma y sumario o recordatorio de una realidad material muy concreta. Es interesante el comentario de Nonas sobre el cambio producido en los sustratos materiales de los que se nutría Matta-Clark y que, en cierta forma, redefinían los de toda su generación:

"Los edificios abandonados que frecuentaba y cortaba; los lugares abandonados del lenguaje también, los espacios entre palabras o frases que nadie tiene en cuenta; los lugares ocultos en las habitaciones; el espacio abandonado entre la gente apiñada. Los lugares fronterizos abandonados era lo que él buscaba, los límites de las cosas, los precipicios y los finales de los tejados, los puntos más altos y los agujeros más profundos; los huecos que los demás abandonamos, los intersticios, los lugares apilados, los espacios de en medio, las pequeñas franjas de propiedad entre edificios adyacentes que compró en subastas de la ciudad y a las que llamó Fake Estates

(fincas falsas); los lugares abiertos por la fuerza, los lugares todavía no existentes, los lugares y objetos parias, los vertederos donde filmaba y jugaba, los contenedores que construyó y habitó, los mohos y hongos que cultivó; los lugares peligrosos, los lugares suspendidos[...] la pequeña maleta repleta de fotos de otro, el carro de la compra atestado de la existencia de otra persona; incluso las partes abandonadas de sí mismo y de sus amigos, las obras con cabello humano; la gente abandonada que atrajo para sí. En todo ello cortó y habitó; en ello vivió –y buscó más–.”³³

Jeffrey Lew ,artista, amigo y colaborador de Matta-Clark, resume a la perfección este aspecto transitivo o de acción:

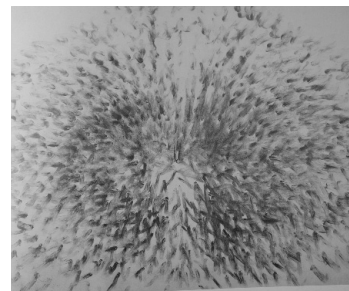
“Lo que aprendí de Gordon fue a hacer la única definición del arte que se nos ocurrió era hacer.”³⁴

El tercer modelo por el cual podríamos obtener algún tipo de explicación sobre “el acontecimiento” o “precipitado eficaz” que este tipo de dibujos constituyen, sería el abandono de la mano y su gesto por el **modelo aleatorio**. El artista deja el mando de lo que va a suceder en su obra a condiciones externas a él mismo y trata de poner en marcha reacciones autónomas de los propios materiales en interacción, sus propias fuerzas físicas o químicas de atracción o repulsión son las que gobiernan y organizan los trazados. Obviamente, este modelo no es nuevo. Victor Hugo, algunos artistas de las Vanguardias, Duchamp y los Surrealistas emplearon este tipo de estrategias. Pero la condición de “accidente temporal” junto con la acción procesual y la valoración del desorden es utilizada de una manera plena y conjunta por este grupo de artistas.

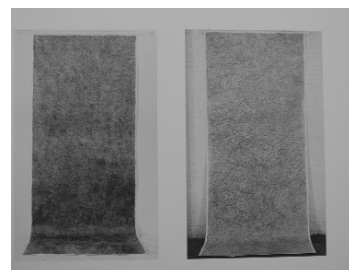
Robert Morris comienza en 1973 su serie de dibujos titulada *Blind Time*. El proyecto consiste en realizar una serie de dibujos con los ojos cerrados. Cada obra tiene estimada una cantidad de tiempo y asignada una operación, por ejemplo: dividir la página en cuadrantes o crear una forma simple y duplicarla en la misma página. Con estas instrucciones, Morris aplica grafito en polvo con sus manos y los ojos cerrados. Su imposibilidad de ver lo que sucede instala la contingencia de lleno en un proyecto perfectamente ordenado.

Las improntas de rocas son reveladas en grandes hojas de papel mediante la técnica del “frotage” de grafito por Michelle Stuart; Jack Whitten trabaja de la misma forma en estudios de suelos y Robert Overby obtiene sus marcas de paredes de habitaciones. Tienen en común la obtención de series de diferentes texturas granuladas que se corresponden con la topografía exacta de los relieves de esas superficies. Como si de antropólogos se tratase, Stuart, Whitten y Overby catalogan las superficies de otros tantos lugares. El método proyectual es incluso científico, se consiguen, en efecto, huellas objetivas. La técnica del “frotage” no revela el gesto de la mano, la impronta surge de una forma física o mecánica sin que haya ninguna intervención que requiera destrezas artísticas particulares y, por último, la relación entre materia y forma, significado y acabado, se funde en un todo imposible de desentrelazarse. La ironía de este método tan “exacto” es que su resultado refleja a la perfección la pura contingencia, el puro azar. Su lectura visual es la de un campo de manchas punteadas en el más completo desorden.

En general llamamos desorden al orden que desconocemos.



Robert Morris, *Blind Time XIX*, 1973
Powdered graphite and pencil on paper 35 x 46 inches



Michelle Stuart #1, *Woodstock*, 1973. Pencil, graphite on muslin mounted rag paper 144 x 62 inches #*Moray Hill*, 1973. Graphite over rock from Moray Hill New York on muslin mounted rag paper 144 x 62 inches



Jack Whitten *Studio Floor #1*, 1970 carbón stick rubbing on paper 13 x 20 inches

33. Gordon Matta-Clark, *Gordon Matta-Clark*, Valencia, IVAM, 1993, p.338-339

34. *Ibid.*, p.343